HARVARD UNIVERSITY
MA ETAS. 2

3 2044 019 036 581

GerL 300.510

Harvard College
Library

BOUGHT FROM THE FUND
BEQUEATHED BY

Evert Jansen Wendell
CLASS OF 1882

of New York

Digitized by Google

Allgemeine

Theater-Revue.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

JUDITH MONTGOMERY
Geb. Clay.

Digitized by Google

Digitized by Google

Allgemeine

Theater-Revue.

Herausgegeben

von

August Lewald.

Zweiter Jahrgang.

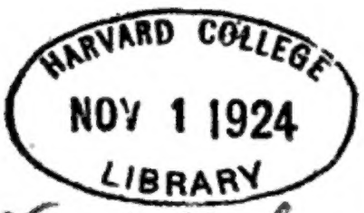
Stuttgart und Tübingen.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

1836.

Digitized by Google

Ger L 300.510



Wendell fund

8145
13

Digitized by Google

Vorwort.

Hiermit übergebe ich dem Publikum den zweiten Jahrgang der Allgemeinen Theater-Revue.

Die Beurtheilung der eingesandten Preisstücke verzögerte die Ausgabe. Die Aufforderung der Verlagshandlung hatte die Folge, daß über 60 Stücke einliefen, und obgleich der anfänglich anberaumte Termin fast um zwei Monate hinausgeschoben wurde, so kamen doch noch spätere Einsendungen an, die wir nicht mehr zur Concurrenz zulassen konnten

Wir haben jetzt in Erfahrung gebracht, daß sich unter diesen Spätlingen Arbeiten eines unserer ausgezeichnetsten Bühnen-Dichter befanden, und müssen es daher doppelt bedauern, daß sie nicht zur rechten Zeit eingetroffen sind.

Im Ganzen war aus dem Eingesandten keinerlei Fortschritt des deutschen Lustspiels wahrzunehmen, und es ward bald klar, daß hier von großen Kunstansprüchen überall nicht die Rede seyn konnte, sondern nur von einem darstellbaren Drama, das bei der Aufführung gefiele. Einige Einsender hatten so wenig die Aufgabe verstanden, daß sie uns mit Trauerspielen, mit einem Drama mit Chören, einer Uebersetzung aus dem Italienischen, einer Bearbeitung nach einem alten Stücke von Brezner, und dergleichen beehrten. Viele Stücke in Alexandrinern sind eingelaufen, mit zwei

verliebten Pärchen, die sich einander zur Eifersucht anregen, oder sich von der Eifersucht heilen wollen; es ist fast nicht denkbar, daß die Verfasser nicht zur Einsicht gelangt seyn sollten, wie weit diese Sachen schon hinter unserm Theater-Publikum von Heute liegen. Dazu waren die Verse oft nicht frei behandelt, mit Flickworten ergänzt, falsch gereimt, zu weit ausgesponnen u. s. w. Verse sind ein Luxus, und wer sich dessen bedient, muß ein reicher Mann seyn. Der Armuth stehen solche Bestrebungen unleidlich. Andere hatten großen Fleiß auf die Form verwendet, und dabei das Drama außer Acht gelassen, noch Andre endlich glaubten mit kleinen Ungeheuern den Sieg zu erringen. Auch solche Stücke zeigten sich, die es auf die industriellen Fragen der Gegenwart abgesehen hatten: Eisenbahnen und Runkelrüben. Verfehlte Bestrebungen! Diese Apropos sind an und für sich gewiß nicht dramatisch, und die dazu erfundenen Lustspiele waren es nicht mehr.

Auf die engere Liste zur Auswahl kamen demnach nur folgende acht Stücke:

Der Frankfurter Rathsherr.
Sie ist meine Braut.
Herr von Hastig.
Ein Tag aus dem zweiundzwanzigsten Jahrhundert.
Der Portrait- und der Historienmaler.
Die Vormundschaft.
Das Frühstück.
Selim, der eitle Sultan.

Die Stücke circulirten, und das Urtheil erfolgte schriftlich und versiegelt, ohne daß die Schiedsrichter sich darüber Mittheilungen gemacht hätten.

Es waren die Herren:

Hofrath und Professor Reinbeck,
Regisseur Seydelmann,
und
der Herausgeber der Theater-Revue.

Der Erstere bezeichnete als Bestes:

Die Vormundschaft, dann das Frühstück.

Der Zweite:

Die Vormundschaft, dann den eiteln Sultan.

Der Dritte:

Die Vormundschaft, dann den eiteln Sultan,
und Herrn von Hastig.

Mithin hatte **„die Vormundschaft"** alle drei Stimmen sich gewonnen, und wurde für das ansprechendste Stück erklärt, dem bei guter Darstellung der Beifall des Publikums nicht entgehen wird.

Einer der Schiedsrichter motivirte sein Urtheil auf folgende Weise:

„Etwas lockere Composition — aber keck und jugendlich frisch — dramatisches Interesse — dankbare Rollen, obgleich nicht neu — in der Hauptrolle stark an die Schachmaschine mahnend — Komik in den Situationen — Witz — leichter, geschmeidiger Dialog.

Der Zettel mit dem Motto von Chamisso wurde hierauf geöffnet. Er enthielt die Namen:

W. A. Gerle, und Uffo Horn.

Herr Professor Gerle in Prag ist bereits als Verfasser einiger beliebten Lustspiele bekannt; Herr Uffo Horn ist ein junger Dichter der vor nicht langer Zeit mit einem

Drama aus der böhmischen Geschichte in Prag glücklich debütirt hat. Hier hatten sich nun nach Art der Franzosen zwei Dichter zur Bearbeitung eines Lustspiels verbunden. Der Erfolg scheint ermuthigend. —

Ich setze hier noch die Urtheile über die andern oben bezeichneten Stücke her.

Das Frühstück: Nicht neu in den Motiven und Situationen, allein lebendig und ergötzlich und auf der Bühne wohl von Wirkung, wenn gut dargestellt. Mehre dankbare Rollen, leichter Dialog. Das Ende ist nicht recht ausgearbeitet, so wie es ist, dürfte es schleppend erscheinen.

Der eitle Sultan: Lebendiger Dialog. Mehre gute Scenen, auch Komik und besonders Witz — aber ohne Haltung und das Ganze unkünstlerisch gebildet, auch ist es nicht mährchenhaft genug. Zeugt jedoch von bedeutendem Talent.

Herr von Hastig: Ein Charakterstück ohne weiteres dramatisches Interesse, doch vielleicht auf der Bühne von Wirkung. Der Dialog ist lebendig. Übrigens eine bloße Scenenreihe.

Die Manuscripte werden nunmehr ungesäumt mit Buchhändler-Gelegenheit an die Herren Verfasser zurückgesandt werden.

Soviel über diese Angelegenheit. — Von den andern Beiträgen wurde Alles aufgenommen, was noch zu rechter Zeit einlief. Die festgesetzte Bogenzahl ist in diesem Bande bei Weitem überschritten.

Einige werthvolle Mittheilungen, die hier nicht mehr abgedruckt werden konnten, bewahre ich, mit Erlaubniß der

Herren Verfaſſer, für den nächſten Jahrgang auf. Alles was nicht aufgenommen werden kann, wird auf dem Buchhändlerwege zurückgeſandt.

Ein Artikel aus Wien, der das Bildniß der gefeierten Rettich begleiten ſollte, iſt ſtatt direkt hieher, mit Buchhändler-Gelegenheit über Leipzig geſandt worden, und befindet ſich zur Stunde noch nicht in meinen Händen. Er ſoll im nächſten Jahrgange erſcheinen.

Durch kräftige Mitwirkung gehoben und unterſtützt, darf ich hoffen, daß dieſes Unternehmen ſich bald das ihm gebührende Terrain gewonnen, und die Theilnahmloſigkeit des größern Publikums für dramaturgiſche Intereſſen überwunden haben wird.

Mein Eifer für die gute Sache wird unter allen Bedingungen derſelbe bleiben.

Stuttgart, 2. December 1836.

August Lewald.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Die Hamburger Oper von 1678 bis 1728. Von Dr. Alphons Peucer 1

Rahel's Theater-Urtheile. Mitgetheilt von K. A. Varnhagen von Enſe 45

Theaterweſen in England (Zweite Abtheilung). Von Dr. Woldemar Seyffarth. 81

Das Theater in Frankreich in den letzten 6 Monaten des Theater-Jahres. Ein Sendſchreiben an den Herausgeber von Jules Janin 201

Künſtler-Portraits. Skizzirt von Auguſt Lewald . . 265

Die Vormundſchaft. Luſtſpiel in zwei Aufzügen. Von W. A. Gerle und Uffo Horn. 389

Vergleichende Ueberſichten. Von Auguſt Lewald . . 445

Theater-Curioſitäten:

Herr Scherzer. 469

Armenabgabe. 469

Spaniſcher Komödienzettel 470

Eine Vorſtellung von Judith und Holofernes 472

Menſchenhaß und Reue 475

Digitized by Google

Seite

Woran hängt die Unsterblichkeit? 474

Voltaire 475

Lafonds zwei Schritte 476

Komödienzettel 476

Schröder und seine Schauspieler 477

Die Hamburger Oper

von 1678 bis 1728.

Von

Dr. Alphons Peucer.

Daß Deutschland eine National-Oper besitze, ist schon öfter bezweifelt worden. Italien, behauptet man, sey das Vaterland der Oper, und von dorther sey die Opernmusik wie nach der Schweiz und Frankreich, so auch nach Deutschland bereits in den frühesten Zeiten ausgewandert. Zwar finden wir schon gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, am Kaiserlichen Hofe Leopold's I. zu Wien, eine leidlich besetzte italienische Oper, die sich, nachdem die Donner des dreißigjährigen Glaubenskampfes verhallt waren, vom reichen österreichischen Adel willig unterstützt, nach und nach zu einer stehenden Belustigung des Hofes ausgebildet hatte. Die Componisten Santinelli, Caldara, Ziana, Sotto, und Bononcini wurden damals in Wien mit ausgezeichneter Gnade überhäuft. Und wenn man auch zugeben muß, daß von der Kaiserstadt aus eine gewisse Vorliebe für italienische Opernmusik sich in der Folge auch auf andere deutsche Höfe, wie München, Stuttgart, Dresden, Hannover, und auf größere Handelsstädte, wie Hamburg und Leipzig ausdehnte; so darf man, insofern dadurch das Daseyn einer eigenthümlichen Deutschen Oper bestritten werden soll, doch keineswegs vergessen, daß diese fremdländische Oper immer nur dem feiner gebildeten Residenz-Adel und den Gelehrten weniger Städte vorzugsweise zugänglich seyn konnte, niemals aber Sache des Volkes, des ganzen Landes wurde, und daß schon längst vor Einführung der italienischen Musik eigenthümliche, allgemein verbreitete und verständliche musikalische Schaubelustigungen in Deutschland selbst sich gebildet hatten, die, obgleich von bei weitem geringerem Kunstwerth, als die ältere italienische Musik, dennoch manch krüppelhafter Mißgeburt späterer Nachahmungssucht vorzuziehen und vornehmlich für die Geschichte der sich nachher aus

jenen Keimen entwickelnden deutschen Oper höchst einflußreich sind. Denn gerade in dieser langsamen und allmähligen Ausbildung des lyrischen Schauspieles der Deutschen, während alle übrigen Gattungen dramatischer Kunst ihm längst vorausgeeilt waren, scheint der Hauptgrund ihrer natürlichen Aechtheit zugleich und die Bürgschaft ihrer ursprünglichen Selbstständigkeit gewonnen zu seyn. Die folgenden kurzen Notizen werden diese Behauptung einigermaßen rechtfertigen.

Eine wahrscheinlich schon alte Sitte, zum Beginn und in den Zwischenakten dramatischer Stücke durch mancherlei, dem Sinne des Vorzutragenden angemessene, musikalische Unterhaltungen das Gemüth der Zuhörer noch empfänglicher für die künstlerischen Eindrücke des gesprochenen Dichtwerkes zu stimmen, mag schon in den frühesten Zeiten deutscher Schaulpielkunst darauf hingeleitet haben, die Musik mit dem dramatischen Stoffe selbst noch inniger zu verknüpfen. Man begleitete dann einzelne besonders affektvolle und poetische Stellen, oder auch ganze Scenen, mit Instrumentalmusik. Anfänglich mögen diese Stellen vom Schauspieler nur mit gedehnterem und schärferem Accent deklamirt worden seyn, erst später wurden sie förmlich abgesungen. Man begann damit, den Prolog des Ehrenholds zu componiren, oder am Schlusse eines jeden Actes oder des ganzen Stückes reflektirende Chorgesänge anzubringen, mochten übrigens Stoff und poetische Auffassung zur lyrischen Bearbeitung passend erscheinen oder nicht.

Das älteste, höchst merkwürdige Zeugniß für diese Gattung von Singstücken ist uns in Paul Rebhun's „Susanna“, einem Trauerspiel in fünf Acten vom Jahr 1535 aufbewahrt,* in dessen Textbuche die vollständigen Noten und Melodien der jeden Aufzug beschließenden Chöre mit abgedruckt sind. Von der geschmacklosen Eigenthümlichkeit der damaligen Zeit erhält man jedoch den deutlichsten Begriff, wenn man sich daran erinnert, daß ganze Komödien von Anfang bis zum Schluß in einer und derselben Melodie

* Siehe Theater-Revue v. 1835. S. 209.

(Ton) abgesungen wurden. Obgleich wir viele von diesen seltsamen Weisen aus den Anfangsworten kennen: * so ist doch unseres Wissens keine derselben in ihrem ganzen Umfange, weder dem Text noch der Musik nach, vollständig aufbewahrt, was um so mehr für die Geschichte des lyrischen Dramas zu beklagen ist, als gerade in diesen einförmigen alten Volksweisen der eigenthümliche Geschmack ursprünglich deutscher Musik am deutlichsten sich hätte erkennen lassen. Denn alle dergleichen Singspiele sind älter als die italienische Oper. Jacob Ayrer, Nürnberger Notar, Zeitgenosse und Freund von Hans Sachs, hat in seinem im Jahr 1618 nach seinem Ableben gedruckten „Opus Theatricum“ neben 30 Komödien und Tragödien auch 26 Possenspiele und 10 „schön singets Spile“ gesammelt und zum Theil verfaßt, welche sämmtlich gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Deutschland zur Aufführung gekommen, bevor König Heinrich von Polen den Thron verließ und über Venedig und die Lombardei nach Frankreich sich begab. Diesem König Heinrich zu Ehren soll nämlich in Venedig zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts die erste italienische Oper aufgeführt worden seyn. ** Ayrers „schön singets Spile“, die übrigens alle nur nach einer durchgehenden Melodie in gleichem Sylbenmaße abgefaßt sind, und ohne Recitativ und Arien gesungen wurden, sind also jedenfalls älter, als die italienische Oper, *** wenn gleich jene selbst nur als geringe Anfänge deutscher Opernmusik von einigem Kunstwerthe sind.

Ganz abweichend von diesen eintönigen Singspielen hatte sich später, besonders in Dresden, eine andere Art musikalischer

---

* Ebendaselbst S. 221. Gottsched's nöthiger Vorrath S. 149.

** Muratori, Theatro italiano. Verona 1728. Vorrede S. 13 ff. Ottavio Rinaccini's Daphne, Eurydice und Arianna sind von 1596 — 1600.

*** Derselben Ansicht über Ayrers Singstücke ist bereits Lessing in s. Collectaneen z. Literat. Bd. II. S. 212.

Dramen gebildet. Gottsched* nennt Martin Opitzens Daphne (1627) und David Schirmers Paris und Helena (1650) die ersten deutschen Opern, und behauptet, es haben letztere gleich nach dem Westphälischen Frieden das Signal zu allen späteren deutschen Opern gegeben. Erstere war, von dem churfürstlichen Kapellmeister Schütze in Musik gesetzt, am Dresdner Hofe zur Feier des hohen Beilagers Johann Georgs I. aufgeführt worden, und darf wohl mit vollem Recht die erste deutsche Oper genannt werden. Wenigstens läßt die dichterische Behandlung des wohlgewählten Stoffes, die Anordnung und der Versbau der Arien und Chöre auf bedeutende Verbesserungen und Fortschritte der damaligen dramatischen Musik mit Sicherheit schließen.**

Paris und Helena aber war, wie eine Menge der in den folgenden Jahren zu Dresden dargestellten und von Gottsched mit dem Titel Oper beehrten theatralischen Belustigungen, kaum mehr als mit Instrumentalmusik und Pantomimen begleitetes Ballet oder Gelegenheitsmusik, die weniger zur Darstellung eines längeren dramatischen Gedichtes, als zur festlichen Ausschmückung irgend eines einzelnen, allegorisch ausgeführten Gedankens dienten.*** Bei fürstlichen Kindtaufen, Verlöbnissen, Hochzeiten und Geburtstagen mußten Trompeten und Pauken erschallen, und es war natürlich, daß man zu einer Zeit, wo sich der Geschmack für Ringelrennen, Turniere und fade Mummereien fast verloren hatte, zu geistigeren Genüssen seine Zuflucht nahm. Selten aber bildete irgend ein schlichtes Carmen oder

---

* Nöthiger Vorrath, S. 185. 205.

** Das Nähere über die Daphne s. in der Theater-Revue von 1855. S. 222. Lessing Collektaneen, S. 220. Bd. II.

*** Selbst Lessing (ebendas. S. 212) hat sich durch Gottsched's Versicherung täuschen lassen, wenn er ihm auf gutem Glauben hin nachspricht, es seyen schon vor dem Jahre 1678 zu Dresden, Halle, Wittenberg, Wien und Kopenhagen deutsche Opern aufgeführt worden. Lessing kannte bloß die Titel jener sogenannten Opern aus Gottsched; seine eigene ziemlich dürftige Sammlung Hamburger Opern begann erst mit dem J. 1698. Vergl. Collektaneen, S. 214.

dramatisches Wechselgespräch die Grundlage dieser Festmusik, die sich von Dresden aus nur nach Magdeburg und Halle hin verbreitet zu haben scheint. Uebrigens blieb Opitzens Daphne für längere Zeit ein vereinzeltes Kunstwerk.

Neben diesem heiteren musikalischen Drama hatte sich aber auch die ernstere Kirchenmusik schon früh Eingang in Deutschland zu verschaffen gewußt. Auch sie wurde in das Gebiet der dramatischen Kunst gezogen. Schon im Jahr 1670 gab Dedekind fünf „neue geistliche Schauspiele, bekwemet zur Musik“ in einer Sammlung heraus. Gottsched * führt diese geistliche aber ziemlich geistlosen Schauspiele wiederum mit Unrecht unter der Rubrik Opern auf. Schon die Titel jener Stücke bezeichnen das Gegentheil. Das dritte Stück z. B. heißt „Sterbender Jesus auf thränenreicher Schaubühne eines blutigen Trauer-Spieles zu schuldigster Erinnerung wehmüthigst vorgestellt.“ Das fünfte ist betitelt: „Theatralisch-poetischer Anhang, zur neuen Kirchenmusik gewisser Sonn- und Festtage eingerichtet.“ Hieraus ergiebt sich zur Genüge, daß diese Musikwerke hauptsächlich zu rein kirchlichen Zwecken bestimmt seyn mochten, und höchstens Cantaten und Oratorien, nicht aber Opern genannt werden können. Dieselbe Bewandtniß hat es mit einer zweiten Sammlung Dedekinds vom Jahre 1676: „Heilige Arbeit über Freud und Leid der alten und neuen Zeit in Music-bekwehmen Schauspielen angewendet.“

So stand es nach der Mitte des vorvorigen Jahrhunderts um die dramatische Musik unseres deutschen Vaterlandes. Ohne Einheit, ohne Gehalt, ohne Geschmack waren die Saatkörner künftiger Größe überallhin ausgestreut, und zum Aufgang einer ächten Nationaloper bedurfte es noch eines einigenden Centralpunktes. Dieser fand sich in Hamburg.

Trotz aller örtlichen Vereinzelung und Geschmacklosigkeit der

* Gottsched's nöthiger Vorrath, S. 228.

Dichter wie der Muſiker, trotz aller Gegenwirkung ſträubſamer Kritiker wurden muſikaliſche Dramen vom Volke den oft genug gehörten Faſtnachtsſcherzen, läppiſchen Nummereien und ſteifen Trauer- und Rührſpielen vorgezogen. Selbſt die Luſt an den beſſern Komödien und ſogenannten Haupt- und Staatsactionen war faſt erkaltet, ſeitdem Gryphius und Gottſched den beliebten Hanswurſt von der Bühne verſcheucht und auf den ſo erledigten Thron einen trockenen, ungelenken und dem größeren Publikum höchſt langweiligen philoſophirenden Nußknacker gehoben hatten. Jene Franzöſiſche Accurateſſe und Geſpreiztheit, jenes leere Wortgepraſſel, jenes Haſchen nach fremdartigen Stoffen und heilſamen Sentenzen konnte wenigſtens in den niederen Regionen des Volkslebens keinen Anklang finden. Man kann in dieſer Beziehung Gottſched und ſeine Nachahmer die Schul- und Zuchtmeiſter der Nation nennen. Sie wollten mit aller der öffentlichen Bühne zuſtehenden Macht aus jedem braven deutſchen Krämer einen klaſſiſchen Gelehrten, einen Philoſophen bilden. Aber dieſes unmittelbare Einwirken auf den Verſtand der Menge mußte ſcheitern. Man lachte am Ende mehr über die nutzloſe Mühe der Herren Schulmeiſter, als über ihre ſteifen Zöpfe und Haarbeutel. Beſſeren Eingang wußte ſich die dramatiſche Muſik durch das Gemüth und Herz des Volkes zu bahnen, nicht weil ſie überhaupt menſchliche Gefühle und Leidenſchaften treuer, als das recitirende Drama zur Anſchauung bringt, und dadurch angenehmere Empfindungen erregt, ſondern hauptſächlich, weil mit der Opernmuſik zugleich Poeſie, Mimik, Malerei, Plaſtik und Mechanik zu einem neuen großen Ganzen ſich vereinigte, das den ſinnlichen und geiſtigen Menſchen auf den höchſten Grad poetiſcher Luſt zu erheben fähig iſt.

Faſt an allen deutſchen Fürſtenſitzen, in größeren Handels- und Reichsſtädten, und in den beſuchteren Badeorten hatten ſich zu jener Zeit herumziehende Truppen von Sängern und Sängerinnen, Tänzern und Mimikern angeſiedelt. Sie zogen mit irgend ein paar neuen ſtudirten Opern von Ort zu Ort, überall

nur so lange verweilend, als ihnen der Zulauf der neugierigen Menge den täglichen Unterhalt sicherte, oder die damals ungemein strenge Polizei dem oft sittenlosen Völkchen den Aufenthalt verstattete.

So war die dramatische Musik, ohne irgend wo noch festen Fuß in Deutschland gefaßt zu haben, doch überall verbreitet und gern gehört. Im Süden des Vaterlandes herrschte noch immer die italienische Theatermusik; der Norden hatte sich reiner erhalten. Selbst in Dänemark, in Kur- und Liefland liebte man vorzugsweise die deutsche Oper.*

Hamburg, die reichste und mächtigste Handelsstadt des deutschen Nordens, wurde vor allen und auf längere Zeit von Sängertruppen, die unter Leitung tüchtiger Prinzipale wanderten, heimgesucht. Allein gleich den übrigen sich dort herumtreibenden Possenreißern, Seiltänzern und Budenkomödianten,** mußten auch sie in der auf irgend einem freien Platze der Stadt erbauten leichten Bretterhütte anfänglich ihre hohe Kunst ausüben. Selbst der weltberühmte Magister Johann Veltheim, Direktor der in Hamburg stationirten Bande (wie er sie selbst auf dem Theaterzettel titulirte) churfürstlich-sächsischer Hofkomödianten, ein Mann der studirt hatte, gute Sprachkenntnisse besaß, und sich dadurch unsterblichen Ruhm erworben hat, daß er die

---

* Nöthiger Vorrath, S. 217. 218.

** Diese Gattung scurriler Volksbelustigungen hat sich, selbst neben der großen deutschen und später italienischen Oper, und neben der Neuber'schen Schauspielbühne, in Hamburg erhalten. Unter den nach Veltheim dort eingezogenen Budenprinzipalen waren Spiegelberg und Förster berühmt, auch Borck mit einer „hochfürstlich Waldeck'schen privilegirten hochdeutschen sächsischen Hof-Komödianten-Gesellschaft." Noch später fanden sich preussische, Hessen-Kasseler, holländische, französische und italienische Possenreißer und Mimiker, unter denen Johann Friedrich Lorenz, Prinzipal einer hochfürstlich-Weimar'schen Hofkomödianten-Gesellschaft mit „Haupt- und Staatsactionen, Mordspektakeln" u. dgl. m. großes Aufsehen erregte.

regellose Handwerkszunft der früheren Schauspielerhorden in eine wohlgeordnete, gesittete Gesellschaft umgestaltete, die größtentheils aus seinen alten Schülern und Studenten bestand, — selbst Weltheim mußte zu derselben Zeit seine pomphaften Haupt- und Staatsactionen in der niedrigen Bretterbude auf der Fuhlentwiete in Hamburg darstellen. Höhere Ansprüche, als dieser Künstler, konnten herumziehende Sängertruppen nicht machen. *

Da erfaßte Gerhard Schott, ein graduirter Rechtsgelehrter, welcher späterhin die Rathsherrnwürde erhielt, zuerst den Gedanken, in seiner Vaterstadt Hamburg eine feststehende geregelte deutsche Oper zu begründen. Im Vereine mit dem Licentiaten Lütjens und dem Organisten Reincken erbaute er, größtentheils mit eigenen Geldmitteln, auf dem Hamburger Gänsemarkte, nach der Alsterseite hin, das erste deutsche Opernhaus im Jahr 1678. ** Ihn, den Beförderer wahrer dramatischer Kunst, leitete bei Ausführung seines Unternehmens eine edle, erhabene Idee: Er wollte „die deutsche Dicht- und Singekunst mehr in Aufnahme bringen.“ Die von ihm im Jahre 1693 herausgegebenen „Vier Bedenken von Opern,“ in denen er die harten Anfeindungen, welche die aufblühende Oper von Seiten der damaligen Geistlichkeit *** der bigotten

---

* Wie sehr sittliche Bildung und Kunstgeschmack damaliger Zeit noch im Argen lag, mag die von Vielen als wahr bestätigte Anekdote beweisen, daß, als Weltheim zu Hamburg einst ernstlich erkrankt war, und die letzten Sakramente zu genießen wünschte, die Hamburger Prediger ihm das heilige Abendmahl verweigerten. Flögel Gesch. des Komischen. S. 146. Leider hat diese obscurante Gesinnung sogar auch in der neuesten Zeit bei der ultramontanen Geistlichkeit in Paris gespukt!

** Schütze in der Gesch. des Hamburger Theaters, S. 151., rühmt die äußere Pracht dieses Baues eben so sehr, als dessen große Zweckmäßigkeit. — Das Nürnberger Opernhaus war zwar schon 1667 erbaut, aber erst 1697 wurde dort die erste Oper: Arminius, aufgeführt. In demselben Jahre war auch die Opernbühne zu Augsburg eröffnet worden.

*** Selbst von der Kanzel herab eiferten Hamburger Prediger

Hanse-Stadt zu erdulden hatte, kräftig zu widerlegen bestrebt war, beweisen, daß er neben Bühnenkenntniß auch Genie und wissenschaftliche Bildung besaß. Sein neues Unternehmen gewährte den zahlreichen Künstlern und Handwerkern der Stadt zunächst große Vortheile, Fremden wie Einheimischen erhöhte Kunstgenüsse, dem reichen Kaufmannsstand insbesondere die heiterste Erholung, und so erhob sich dann die Hamburger Oper, von umsichtigen Männern geleitet, von den angesehensten Dichtern und Künstlern befördert, und mit der größten Pracht damaligen Kunstgeschmacks ausgeführt, in kurzer Zeit zu der berühmtesten und wahrhaft größten in ganz Deutschland.

Die ältesten deutschen Opernspiele zu Hamburg haben schon längst mit Recht die Aufmerksamkeit forschender Kritiker auf sich gezogen, ohne daß jedoch, aus Mangel hinreichender Bekanntschaft mit den Gedichten und der Musik derselben, genauere Nachrichten über sie gewonnen werden konnten, als die, welche hie und da zerstreute Theater- und Anschlagezettel an die Hand gaben.

---

gegen die Unsittlichkeit des Opernwesens. Doch hatte die Oper auch ihre kühnsten Verfechter gefunden, und es entstand ein höchst interessanter literarischer Krieg. Der Kantor Fuhrmann zu Hamburg schrieb seinen famosen Traktat: Die an der Kirchen Gottes gebauete Satanskapelle. Pastor Reisser bezeichnete in seiner Theatromania, oder die Werke der Finsterniß ꝛc. die Opernspiele als heidnische Gräuel, und suchte dieß durch eine Menge Citate aus den Werken der ältesten Kirchenväter ernstlich zu beweisen. Hiergegen erschien die „Theatrophania“ zur Vertheidigung der christlichen, vorzüglich aber musikalischen Opern durch Christoph Rauch.“ Er bewies, daß die Opern mit ihren meist heidnischen Fabeln auf der Bühne zum Schimpf der Götter, mithin zur Ehre Gottes gereichten. Der Streit endete sonderbar genug damit, daß die theologischen und juristischen Fakultäten zu Wittenberg und Rostock um responsa pro legitimatione der Hamburger Opern angegangen, drei derselben Alceste, Theseus und Mustapha wegen Verletzung der guten Sitten und des Anstandes von der Bühne verwiesen, übrigens aber sehr billigend über das Opernwesen im Allgemeinen sich aussprachen. Vgl. Schott's Bedenken No. 4.

Selbst Lessing in den erwähnten Collektaneen zur deutschen Literatur, S. 212, bekennt, er habe von den ersten Unternehmern und Spielern der Hamburger Opern zur Zeit noch nichts erfahren können, außer daß ihm der Rektor Müller versichert, ein gewisser Rathsherr daselbst (Schott) habe die Entreprise davon gehabt, und sie wären an eben demselben Orte, wo jetzt das neue Theater (Schauspielhaus, erbaut 1767) auf dem Gänsemarkte stehe, aufgeführt worden. Auch Eschenburg, der sorgsame Herausgeber der Lessingschen Collektaneen, welcher übrigens eine vom Syndikus Klefecker in Hamburg veranstaltete Sammlung Hamburger Opern vom Jahre 1678 — 1748 in acht starken Quartbänden besessen zu haben versichert,* bedauerte, daß diese ältesten deutschen Singspiele, besonders von Seiten der Sujets, noch nicht diejenige Aufmerksamkeit gefunden hätten, welche sie in der That verdienten. Endlich scheint auch das, was Wieland in seinen Briefen über das Singspiel Alceste** hierüber sagte, jenes Interesse nicht zu sehr angeregt zu haben.

Das Schicksal der von Eschenburg erwähnten Kleferschen Sammlung ist unbekannt. Vielleicht befindet sie sich auf der Bibliothek zu Wolfenbüttel, vielleicht liegt sie aber auch unter den bestaubten Papieren irgend eines braven Landsmannes vergraben oder ist ganz verloren. Und so würden wir denn, in Ermangelung irgend einer andern Sammlung, neben den wenigen Lessing'schen Notizen, auf die in der Gottschedischen Bibliothek zu Weimar erhaltenen ältern Opern und das trockene Register der Werke und Personen der Hamburger Opern von 1678—1728 beschränkt seyn, welches der fleißige Kapellmeister Johann Mattheson,*** Legationssekretair und Canonicus am Dome

---

* Lessing's Collektaneen, S. 221. 224.

** S. deutscher Merkur v. 1773., S. 34. 223.

*** Ein äußerst merkwürdiger Mann. Schon im siebenten Jahre sang er vortrefflich und spielte fünf Instrumente. Im neunten Jahre trat er gleichzeitig im Dome zu Hamburg mit Orgelspiel und Gesang, und auf der Opernbühne in dem Stück Aeneas auf. Seine erste Oper Zenobia

zu Hamburg, in seinem zur Rettung und Verbesserung der Musik geschriebenen Zeitblatt „Der musikalische Patriot“ (Erstes Heft, Hamburg 1728. 4.) aufbewahrt hat. Aber auch dieser Patriot ist eine literarische Seltenheit, und würde überdieß, weil er bloße Titel und Namen enthält, die nähere Bekanntschaft mit dem Stoffe und Gehalt jener Opern selbst gar wenig fördern.

Um so mehr muß es erfreuen, eine in der dramatischen Literatur bisher so gut wie unbekannte, aus sieben Quartbänden bestehende, vollständige Sammlung der ältesten deutschen Opern zu Hamburg (vom Jahr der Begründung 1678 — 1728) auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar, der wir bereits die Erhaltung der großen Gottschedischen Dramen-Sammlung zu verdanken haben, aufbewahrt zu finden. Sie liegt vor uns.

Man erkennt auf den ersten Blick, daß diese nach der Zeitfolge genau geordnete Opernsammlung nicht zusammen in einem Zuge gedruckt und herausgegeben wurde; sie besteht vielmehr aus den einzelnen nach und nach bei Gelegenheit der Aufführungen erschienenen und zu einer Gesammtzahl von 224 neuen Opern aufgesammelten Textbüchern, von denen manche im Oktav-Format oder auch mit ziemlich durch den Gebrauch abgenutztem Papier eingeheftet sind. Erst später scheinen sie in besondere Pergamentbände, denen natürlich die gedruckten General-Titel fehlen mußten, vereinigt worden zu seyn. Ein vor jedem Bande eingefügtes, sehr sorgsam ausgefülltes, und fortlaufend geschriebenes Verzeichniß der einzelnen Stücke nebst ihren Dichtern und Componisten scheint von der Feder des ursprünglichen Besitzers

---

verfertigte er im 19ten Jahre, und spielte auch hierin mit. Er soll überhaupt fünf Opern selbst geschrieben und in fünfundsechzig neuen Opern als Sänger zu Hamburg mitgewirkt haben. Daneben war er in den Rechten und Staatswissenschaften wohl unterrichtet, und wurde als Ministerial-Sekretair des niedersächsischen Kreises auch in diplomatischen Angelegenheiten benutzt.

herzurühren, der seinen Namen auf dem Rande der ersten Seite des ersten Bandes neben die Jahreszahl 1722 einzeichnete. Es ist Michael Richey, früher Professor an der Universität zu Greifswalde, dann Professor der Geschichte und griechischen Sprache in seiner Vaterstadt Hamburg und eifriger Mitarbeiter an Mattheson's bereits erwähntem musikalischen Patrioten. Ohne Zweifel war es derselbe Richey, der das oben gedachte Verzeichniß Hamburger Opern in jener Zeitschrift mitgetheilt hatte, und der im Stillen dafür sorgte, daß der Nachwelt noch ein größeres Kleinod als jene trockene Nomenklatur übrig blieb.

Seine unschätzbare Sammlung wurde im Jahre 1834 aus einer zu Hamburg veranstalteten Versteigerung der von Herrn Arnold Schuback daselbst hinterlassenen Bibliothek aus der Privatkasse des jetzt regierenden Großherzogs Karl Friedrich von Sachsen-Weimar für die öffentliche Büchersammlung der Residenz angeschafft, und wird als eine große Seltenheit mit Recht sorgsam daselbst aufbewahrt. Durch sie sind wir endlich in den Stand gesetzt, die ersten deutschen Opern zu Hamburg in ihrer ursprünglichen Form und Gestalt vollständig kennen zu lernen. Soweit es nun eine solche Sammlung bloßer Texte gestattet, und insofern jene für die Geschichte der dramatischen Kunst von einiger Wichtigkeit ist, soll in dem Folgenden eine kurze Charakteristik der merkwürdigsten und ältesten dieser Opern versucht werden. Nur wenig ist im Allgemeinen über die Sammlung gleich hier zu bemerken.

Wem es hauptsächlich darum zu thun ist, den eigenthümlichen Geschmack und Ton der ältesten deutschen Singstücke kennen zu lernen, wer an dem Uranfänglichen der deutschen Oper die Fortschritte der Neuzeit abmessen will, den muß die jenen Dramen zu Grunde liegende Dichtung vor Allem beschäftigen. An sie reiht sich in dieser Beziehung die Musik der Instrumente und der Stimmen, dann auch Dekoration, Maschinerie, Ballet und alles Aeußerliche an. So kann man sich schon einigermaßen darüber trösten, daß von jenen ältesten Opern bloß die Textbücher

vorliegen. Aus den Versmaßen, die Aufeinanderfolge und Abwechselung der Singpartien, aus der ganzen Behandlung eines gewissen Stoffes, läßt sich immer auch auf den musikalischen Werth oder Unwerth dramatischer Musikwerke überhaupt mit einiger Sicherheit schließen. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß bei dem gegenseitigen Verhältniß der Dichtung zur Musik der Oper, häufig gerade Letzterer das Uebergewicht zugestanden werden muß. Der Componist wird da ergänzend auftreten, wo vielleicht den Dichter die Fessel der strengen Sprachform hemmte.

Warum übrigens die Richey'sche Sammlung gerade mit dem Jahre 1678 beginne, läßt sich aus der oben bereits erwähnten Gründung einer geregelten, feststehenden Opernbühne, für Hamburg erklären. Selbst in dem reichen Verzeichniß der Opern, welche Gottsched kennen gelernt hatte, kommt keine Hamburger Oper vor dem Jahre 1678 vor. Seit diesem Zeitpunkt aber ist diese hanseatische Opernbühne, im Vergleich zu allen übrigen nach ihr in Deutschland entstandenen, fortwährend die fruchtbarste geblieben. Während Halle, Eisenberg, Weißenfels, später noch Leipzig, Wolfenbüttel, Koburg, Nürnberg, Braunschweig, Altenburg ꝛc. durchschnittlich eine, höchstens zwei neue Opern in jedem Jahre bringen, werden in Hamburg im Durchschnitt vier neue dergleichen Stücke gespielt, ja bisweilen sieben, im Jahre 1694 dreizehn und 1702 sogar sechzehn.

Der Stifter Schott dirigirte abwechselnd seine neue Oper allein oder im Vereine mit mehreren Kunstfreunden, übergab aber dieselbe 1693 an den Kapellmeister Kousser. Später führten Dr. med. Kordes und Organist Bronner, dann zwei Bürger Klaussen und Meyer die Leitung. Nach Schott's im Jahre 1702 erfolgtem Tode übernahm sie seine Wittwe, später seine ferneren Verwandten, bis sie in die Hände einer Gesellschaft von Actionairs kam, an deren Spitze der Conferenzrath von Ahlefeld stand. Dieser Verein machte jedoch schlechte Geschäfte; die Hamburger Oper sank immer mehr und mehr, und mußte endlich im Jahre 1738 ihr schon baufälliges

Opernhaus anfänglich der berühmten Neuber'schen Schauspielertruppe abtreten, 1740 aber der italienischen Oper unter Mingotti gänzlich weichen.* Die deutsche Oper zu Hamburg bestand demnach von 1678 — 1738, sechzig Jahre hindurch, während sich die italienische nur dreizehn Jahre, von 1740 bis 1753, kümmerlich erhalten konnte.

Hieraus ergiebt sich, daß die Richey'sche Sammlung nicht bis zum Schlusse der deutschen Oper in Hamburg reicht, vielmehr die zehn letzten Jahre derselben (1729 — 1738) unberücksichtigt läßt. Zwei Gründe mögen es gewesen seyn, welche Richey bewogen haben, seine Sammlung bloß bis zum Jahre 1728 fortzuführen. Einmal, weil um jene Zeit der bereits erwähnte musikalische Patriot Mattheson's erschien, und die besseren Opern der Folgezeit nicht nur aufzählte, sondern auch kritisirte, dagegen Richey bloß eine Sammlung der älteren, unbekannteren Opern zu veranstalten beabsichtigte. Ferner konnte auch der damals gerade erfolgte Einzug der beliebten Neuber'schen Schauspieler in Hamburg, und die Epoche des dadurch bewirkten allmähligen Verfalls der deutschen Oper daselbst den Zeitpunkt bezeichnen, bis zu welchem Richey die ehedem so glänzenden Hamburger Opernspiele auffammelte.

Was endlich die künstlerische Einrichtung und Behandlung dieser Stücke selbst betrifft, so finden sich aus der älteren Zeit meistens reine oder große Opern, d. h. Alles scheint darin gesungen worden zu seyn, selbst Vor- und Nachspiel, die selten fehlten. In der Regel bestanden dann die Singpartien bloß aus Arien und Chören; erst später finden sich auch Duette und Terzette, Recitativ und Ensemble kannte man nicht. Doch schon im Jahre 1686, am Schlusse des ersten Bandes bei Richey, trat die Eigenthümlichkeit der deutschen Oper deutlicher hervor; größere Zwischenpartien wurden bloß gesprochen, und der Gesang wurde mehr vernachläßigt.

---

* S. Schütze Gesch. d. Hamburg. Theat., S. 159 ff.

In dem Versbau herrscht die größte Ungebundenheit, mitunter Ungeschicklichkeit. Prächtige Ausstattung und mannichfache Abwechselung verbirgt nur mit Mühe die geringe Kunstfertigkeit älterer Dichter, während in der späteren Zeit, besonders seit Postel's Dichtungen, Schwülstigkeit und nach Formen und Ausdruck verzerrte Künstelei immer mehr überhand nimmt. Am beliebtesten ist ein jambisches Versmaß in freier Länge, und meistens gereimt.

Fast durchgängig sind diese Opern in fünf Akte (Handlungen) abgetheilt, welche, wie gewöhnlich, aus einzelnen Scenen (Auftritten) bestehen. Es finden sich jedoch auch dreiaktige Stücke, und dann ist eine Anzahl von 27 bis 30 Auftritten in diesen nichts Außerordentliches.

Die Stoffe wurden größtentheils aus der biblischen Geschichte und der klassischen Götter- und Heldensage der Griechen und Römer entlehnt. Oft sind auch Gegenstände der alten und neuen Geschichte zu Opern benutzt, z. B. „die Verstöhrung Jerusalems“ in zwei Theilen; die Belagerung und der Entsatz von Wien oder Cara Mustapha. Im Allgemeinen hat aber diese ältere Oper die zu musikalischen Dichtungen am meisten passenden Stoffe der Romantik und Idylle, der Geister- und Ritterwelt, weniger benutzt, als rein geschichtliche und altheroische Gegenstände.

Bei der folgenden, nicht kritischen, sondern mehr reflektirenden Betrachtung dieser Hamburger Opern selbst, soll den ältesten, im ersten Bande bei Richey enthaltenen Stücken besondere Aufmerksamkeit gewidmet, dabei aber hauptsächlich auf ächte vaterländische Originalstücke gesehen werden, da Uebertragungen italienischer und französischer Opern, obgleich damals sehr beliebt, für unsere Zwecke geringeren Werth haben müssen.

Erster Band.

1678 — 1686.

Im ersten Bande der Richey'schen Sammlung finden sich neunundzwanzig neue Opern. Er umfaßt nur neun Jahre, in deren jedem durchschnittlich drei Stücke zur ersten Aufführung gelangten. Der angesehenste und fruchtbarste der Dichter dieser ersten Periode ist Lucas von Bostel, neben ihm Elmenhorst, Hinße und Richter. Sechzehn dieser Opern, also über die Hälfte, setzte Johann Wolfgang Franck in Musik, neun Strunck; außer ihnen sind noch die Componisten Förtsch und Theil hervorzuheben.

1678.

Das erste Jahr brachte vier neue Stücke. Der Titel des ältesten ist:

Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. In einem Singspiel vorgestellet. (Ohne Druckort und Jahreszahl.)

Schon früher war man darin einverstanden, daß diese Oper die erste auf der von Schott errichteten Bühne Hamburgs gewesen sey; näher aber kannte man sie damals nicht. Weder Dichter, noch Componist haben sich auf dem Buche genannt. Freiesleben indessen vermuthet bereits, daß dieses Stück vom Kapellmeister Theil componirt sey. In Richey's handschriftlichem, vor dem Titel des ersten Bandes seiner Sammlung eingeheftetem Verzeichniß ist Theil als Componist bestimmt bezeichnet, während der Dichter dieser Oper auch ihm unbekannt geblieben zu seyn scheint. Schütze, in der erwähnten Geschichte des Hamburger Theaters, bezeichnet jedoch Richter, einen kaiserlich gekrönten Poeten, als Verfasser desselben. Letzteres bestätigt auch Eschenburg.

Die Personen des Stücks sind so aufgeführt: „Vorrede: Die vier Elemente, Feuer, Erde, Wasser, Luft. Im Spiel: Jehova, Salvator, Justitia, Misericordia; Angel; Adam, Eva Lucifer, Belial, Legio, Sodi, die Schlange. Hierüber: Chorus Coelestium und Chorus Diabolorum.“ Der Schauplatz ist der Himmel, der Edens-Garten, das Rauhe-Feld und der Abgrund.

Der Stoff ist zwar ein ziemlich trivialer, nämlich der Sündenfall; dennoch muß es als höchst bedeutungsvoll betrachtet werden, daß die erste große Hamburger Oper, gleichsam als wollte sie in ihrer ferneren Ausbildung den ganzen Kreis der erschaffenen Welt umfassen, mit der ersten und wichtigsten Scene der Schöpfung die neue Bühne eröffnete. Liegt doch in diesem Stoffe ein ebenso Universales, ein rein Menschliches, allgemein Ergreifendes, wie in der späterhin so oft benutzten Faustsage. Und wirklich muß jene Urfabel das damalige Geschlecht ungemein angesprochen haben, denn sie erschien in der Folge fast in allen dramatischen Gestalten, besonders als gemeine Posse, in welcher zwischen Engeln und Teufeln der zotige Pickelhäring mit der Pritsche sich umhertrieb.

Die gedachte fünfaktige Oper aber ist künstlerisch gut behandelt, und hat durchweg eine rein sittliche Tendenz. Oft sind sogar die eigenen Worte der heiligen Schrift den Betheiligten in den Mund gelegt. Scenen und Gesänge folgen in regelrechter und anmuthiger Reihe. Die Handlung schreitet rasch vorwärts.

Im Vorspiel entwickeln sich aus dem „unförmlichen Chaos“ und dem Streite der Weltkräfte die vier Grundelemente. Ein jedes derselben preist in einer kurzen Arie seine Macht; zuletzt vereinigen sie sich zu einem Schlußgesang, nach welchem das Feuer sich an das schaulustige Publikum mit den bescheidenen Worten wendet:

Ihr Edlen dieser Stadt!
Die sie anstatt der Stützen hat,
So lasset dann die hohe Gunst
Ermuntern die angestimmte Kunst;

Damit sie sich zu euren Ehren
Läßt künftig ferner hören.

Der erste Akt spielt im Himmel, der zweite in der Hölle, die folgenden wechseln mit beiden. Im ersten Auftritt erscheint ein Engel, welcher den Lucifer, der bisher den Himmel als ein Gott mit bewohnt hatte, in den höllischen Abgrund hinabstößt. Jehova, der „in einer hellen Machina“ erscheint, ist in der zweiten Scene unter dem Gesang der Engel damit beschäftigt, den ersten Menschen zu formen. Der Dichter hat nicht angegeben, auf welche Weise dieses Kunstwerk vor sich gegangen sey. Genug, Adam springt munter und guter Dinge plötzlich hervor, und begrüßt die Welt mit denselben plumpen Worten, wie die nach ihm vor den Augen der Zuschauer erschaffene Gattin:

O noch nie erblickte Sachen,
Die mich ganz erstarret machen!
Himmel! Erde! Thiere! Meer!
Ja das große Gottes-Heer! —
Was bekomm' ich in's Gesicht?
Leb' ich, oder leb' ich nicht?

Voll ächt romantischer Motive ist der zweite Akt. Lucifer will sich über den Verlust des Himmels trösten, fängt tüchtig zu schmähen an und ruft endlich die höllischen Mächte zu furchtbarer Rache auf:

Höllische Flammen!
Zieht euch zusammen;
Helft mir die himmlische Veste durchdringen
Und plötzlich bezwingen
Ihr Helden 'raus!
Ihr Häupter unsrer Schaaren!

Aus Berg und Thal, aus Nebel und Moor brechen die grausigen Dämonen hervor. Satan begeistert sie zur teuflischen

Rache. Schon wollen sie fortströmen, da hemmet die Schlange Sodi der Ungestümen Wuth. Sie räth zu listigem Ueberfall, und übernimmt es selbst, das schwache neugeschaffene Weib zum verbotenen Genuß des verhängnißvollen Apfels zu verführen.

Im dritten Akt ist diese Scene im Paradies durchgeführt. Ueber das Gelingen ihres verruchten Planes stimmen die teuflischen Courtisans, die sich übrigens unter einander mit „monsieur“ anreden, einen Triumph-Gesang an, der sich in grotesk-karrikirter Musik vortrefflich ausgenommen haben mag.

1.

Triumph! hi! hi!
Nun sind sie gefallen
In höllische Krallen:
Triumph! hi! hi!

2.

Triumph! hi! hi!
Wer will sie erretten,
Aus unseren Ketten?
Triumph! hi! hi!

Wenigstens dem Texte nach ist der vierte Akt der dürftigste. Vielleicht hat hier die in sanfteren, klagenden Tönen sich bewegende Musik dichterische Mängel verdeckt. Die himmlischen Heerschaaren trauern über den Verlust der menschlichen Urtugend. Zum Beschluß steigt eine „große Machina“ mit den Engeln empor.

Dieselbe große Machina wird im letzten Akt wieder „erdwärts dirigirt,“ und nachdem der Herr durch die Gerechtigkeit die ersten Verhöre mit dem gefallenen Menschenpaare angestellt hat, werden beide mit der Schlange zugleich „verflucht und auf das rauhe und dornichte Feld aus dem Edens-Garten verscheucht,“ bis endlich Salvator (Christus) „in einer sonderlich hellen Machina“ die Menschen

durch die himmlische Liebe tröstet, rettet und der Unsterblichkeit und ewigen Wahrheit entgegen führt. Die Engel stimmen zum Preise des Höchsten einen Schlußchor an.

Man wird zugeben, daß dieser einfache Stoff dichterisch ebenso gut aufgefaßt, als mit Geschicklichkeit dramatisirt ist. Natürlich mußte den ersten Unternehmern der Hamburger Oper ganz besonders darum zu thun seyn, einem hochedlen Senat und der bigotten Geistlichkeit zu zeigen, daß die Oper die Sittenlosigkeit damaliger Budenkomödien verabscheuen, vielmehr zur moralischen Besserung des Volkes selbst das Nützlichste mit beitragen wolle.

Diese fromme Tendenz tritt in dem vorliegenden und den zunächst nachfolgenden Stücken fast zu deutlich hervor. Die freie Kunst wird gefesselt und dient irgend einem guten Staatszweck zum Mittel. Es ist nicht die Schönheit, sondern die Nützlichkeit, nach welcher der Werth eines Dichterwerkes bemessen wird. Und so ist denn auch das alte Drama in Hamburg krämerhaft geworden.

Bemerkt muß jedoch hiebei noch werden, daß auch für scenische Ausschmückung des Stückes genügend gesorgt worden seyn mag. Dieß beweist schon die mehrfache Erwähnung von Maschinen, großen, kleinen, hellen und düsteren, deren Einrichtung und Gebrauch übrigens ziemlich unverständlich bleibt. Sehr unwahrscheinlich aber ist die fabelhafte Vermuthung, die Schütze a. a. O. aufstellt: die ganze Bühne sey in zwei Theile getrennt gewesen, oben der Himmel, unten die Hölle; und der Zweck der erwähnten „großen Machina“ sey kein anderer, als eine Verbindung zwischen beiden Hälften der Bühne herzustellen. Dieß ist eine Täuschung. Es können die Maschinen nichts weiter gewesen seyn, als einfache Flugapparate; für die höheren Gottheiten, wie Jehova und Salvator, wahrscheinlich größer und mit blendenden Lichtern illuminirt.

Orontes, der verlohrene und wiedergefundene Königliche Printz aus Candia, in einem Singe-Spiel vorgestellet.

Die zweite Oper desselben Jahres hat einen von dem vorigen Stücke ganz verschiedenen Charakter. Sie ist in drei sehr langen Aufzügen eine eigenthümliche Zusammensetzung von opera seria und opera buffa. Auch der Stoff ist nicht rein heroisch; neben den Helden Orontes, Arion, Armidorus und Sidonius kommen eine Menge alter Götter, daneben auch ein Hofnarr, ein Mohr, Soldaten, Pagen und Bootsleute vor. Der unbekannte Dichter scheint es besonders auf die bunteste Mannichfaltigkeit und äusseren Glanz abgesehen zu haben. Und es mag selbst Strunck's musikalischem Genie schwerlich gelungen seyn, Einheit und Geschmack in dieses Chaos von Begebenheiten, Gefühlen und Charakteren zu bringen. Es scheint übrigens in diesem langen Stücke schon manche Scene bloß gesprochen worden zu seyn; die Gesangpartien sind nur äußerst spärlich angebracht.

Am Schlusse einer breiten Inhaltsanzeige und historischen Exposition, wie sie diesen älteren Opern überhaupt eigenthümlich sind, bemerkt der Dichter, sein Text sey aus dem Italienischen entlehnt, und nur Weniges habe er aus gewissen Gründen geändert. Indessen hat der deutsche Herr Redakteur eine Menge Plattheiten, Schimpfworte, Zweideutigkeiten und Witzeleien eigenhändig eingeschoben, die recht gut hätten wegbleiben können.

Nach dem Prolog wird ein Tanz gehalten „von Wilden und zuweilen von sechs Liebesgöttern; nach dem ersten actu von Statuen, nach dem andern von Bootsleuten, nach dem dritten von Pagen. Veränderungen des theatri: ein Lustgarten, der königliche Vorhof; das königliche Zimmer, Jupiters Thron, Plutus Reich, der Seehafen mit der Festung Candia, ein Kampfplatz, der Wald.“

Der merkwürdigste, aber etwas gemeine Charakter des Stücks ist Gorgolio, der Hofnarr, wahrscheinlich ein italienisches Werk, deutsch zugestutzt. Er stottert.

Wenn ich werd' ein König werden
Will ich ba — ba — bannen von der Erden
Die zu hoch beta — ta — tagten.
Denkt doch wie vergnügt wir wären,
Wenn der Tod und a — a — alte Mähren
Diese Welt nicht pla — pla — plagten.

Ich möchte mich zu to — to — tode lachen,
Wenn ich dich hier und da beschau',
Ey seht mir doch die schö — schö — schöne Sachen!
Pfuy scher dich we — we — weg, du Sau!
Du reuchst nach Bisam wie die A — a — a — apotheken,
Da man den Dre — re — re — reck pflegt hinzustecken.

Die Hofdame Romilda scheint nicht viel besserer Art zu seyn:

Hier ist mein Herz; es mag ein Jeder kommen,
Nur Mahler und Poeten ausgenommen,
Wem ist es nicht bewußt,
Daß Wechsel bringet Lust.

Der glückseelig-steigende Sejanus, in einem Sing-Spiel vorgestellet, und

Der unglücklich fallende Sejanus, vorgestellet in einem Singe-Spiel.

Der Stoff dieser beiden großen Opern ist der römischen Kaisergeschichte entlehnt. Sejanus trachtet nach Tiberius Krone. Germanicus, Agrippina, Livia treten auf. Aber sonderbar genug war auch diese, wie fast alle übrigen Opern der frühesten Zeit, nicht ohne einige bloß allegorische Figuren, hier die Klugheit, das Glück und die Heuchelei, welche die Fäden der dramatischen Handlung, anscheinend nur zu ihrer Kurzweil und

Ergötzlichkeit, beliebig lenken und fortspinnen, oder verwirren und abschneiden.

Im ersten Theile finden sich drei verschiedene Chöre, der Soldaten, der Feuerlöscher und der Gärtner. Der zweite Theil ist durch ansehnliche Ballets ausgeschmückt. — Länger bei diesen, übrigens auch im Versbau und Reim besser gehaltenen Stücken zu verweilen, wird nicht nöthig seyn, da der unbekannte Vorredner selbst gesteht, beide Opern aus dem Italienischen des berühmten Nicol. Minati übertragen zu haben. Die Hauptquelle der geschichtlichen Handlung ist Tacitus.

1679.

Das zweite Jahr der Hamburger Opernbühne brachte wieder vier neue Opern, von denen zwei der biblischen Geschichte, eine der griechischen Heldensage entlehnt, die vierte aber eine selbstständige deutsche Erfindung ist. Sämmtlich sind sie von Johann Wolfgang Franck, dem fruchtbarsten Componisten dieses Jahrzehends, in Musik gesetzt. Die Dichter dieser Opern sind nicht genannt.

Die beiden biblischen Opern: David, und die Maccabäische Mutter mit ihren sieben Söhnen bieten wenig Bemerkenswerthes dar, obschon sie mit großem Aufwand von Personen und Maschinerie in Scene gebracht sind. So kommt im Prolog des letzten Stückes vor „die Kirche mit einer Strahlenkronen von zwölf Sternen, den Mond unter den Füßen, mit hellem Scheine bekleidet," ferner „ein Drache mit sieben Köpfen und zehn Hörnern," welcher die Kirche zu verschlingen droht, aber vom Erzengel Michael, der in einer Maschine vom Himmel herabfährt, in sein „verfluchtes Loch" hinabgestoßen wird. Prächtige Tempelaufzüge und Opfermahle beschließen die Akte.

Andromeda und Perseus, oder die gerettete Unschuld, componirt von Joh. Wolfg. Franck.

Eine große heroische Oper, der bekannten Fabel des Ovid nachgebildet und zunächst aus dem französischen Original des Corneille übersetzt. Für unsere Zwecke ohne Werth.

Don Pedro oder die abgestrafte Eifersucht, in einem Singspiel dargestellet.

Dieß ist die erste komische Oper der Hamburger Bühne, componirt von dem thätigen Franck. Das Arrangement ist nicht ohne Bühnenkenntniß und Witz. Der scherzhafte Prolog steht, wie gewöhnlich, nur in lockerem Zusammenhange mit dem Stück, in welchem zuerst Cupido „in einem eisernen Küraß und zu Pferde auf's theatrum kommt, etliche kleine Tambours bei sich zu Nebenläufern hat", umherreitet und singet:

Ich bin des Krieges satt,
Weil man vor alle Mühen
Und Hin- und wieder Ziehen
Doch nichts zu Lohne hat. ꝛc.

Darauf fährt Mars „auf einem Wagen mit Feldstücken, Fahnen, Schwerdtern, Spießen ꝛc. beladen, auch im Harnisch" aus den Wolken herab. Er klagt ebenfalls über seine unbelohnte Thätigkeit:

Es ist gewiß, die Waffen,
Die haben in dem Krieg
Das Wenigste zu schaffen —
Die Feder giebt den Sieg.

Cupido steigt bei der Ankunft des Kriegsgottes höflichst vom Pferde, giebt es seinen kleinen Tambours zu halten und empfängt Martem mit der größten Höflichkeit. Auch Fama steigt aus düsterem Gewölk herab und verkündet mit weitschallenden Trompetenstößen die Ankunft des Friedens, der aus der innigsten

Freundschaft der beiden bereits erschienenen Götter entspringt. Sie geben demnach ihre bisherigen Funktionen auf: der Liebesgott wird Maler und der Gott der Feuerschlünde und Percussionsgewehre wird Schmiedegesell bei Vulkan. Cupido's Gefolge bildet den Schlußchor dieses Vorspiels:

Wohl denn verändern sich irdische Sachen;
Wechselt der Himmel auch selber sein Licht,
Wird man uns wirklich nichts Neues hier machen
Sonderlich wenn es an Mitteln gebricht.

Folgender Stoff ist in drei Acte vertheilt. Adraste, ein französischer Edelmann, bringt mit seinem Diener Hali und einer Handvoll Musikanten seiner geliebten Isidore, der griechischen Sclavin eines gewissen Don Pedro, in der Frühe ein Ständchen. Der eifersüchtige Pedro entdeckt sie, und verscheucht die Gesellschaft durch Prügel. Man sinnet auf neue List gegen ihn. — Hali kommt als fremder Tänzer mit einigen Dienern in Isidorens Zimmer, als sie eben Pedro's Strafpredigten hören muß. Nachdem auch dieses Rencontre für Adraste ohne Erfolg geblieben ist, schleicht er sich als Maler ein. Zugleich erscheint der lose Hali als Cavalier, zieht den Alten auf die Seite mit allerlei Schnurpfeifereien, und Adraste gewinnt Zeit, sich mit der Schönen zu verständigen. Im letzten Akte flieht Climene, Schwester Adraste's und angeblich seine Gattin zu Pedro's Füßen, um vor den Zudringlichkeiten ihres Gemahls sicher zu seyn. Sie ist in einem großen und dichten Schleier gehüllt. Nur mit Mühe gelingt es dem Pedro, die aufgebrachten Eheleute wieder zu vereinigen; er führt im Triumph Climenen dem Adraste in die Arme. Indessen hat sich aber die schöne Griechin unter Climene's Schleier verborgen und — Pedro hat sich selbst geprellt. Ein Mohrenballet mit Chor beschließt das heitere Stück.

Erstlich spielt man mit Gebehrden,
Kann man denn zum Maler werden —

Ey, so scheint's schon halb gethan.
Endlich kann man durch das Spielen
Die verlangte Gunst erzielen,
Und so geht's vollkommen an.

1680.

In dem dritten Jahre wurden bereits sieben neue Opern gegeben. Die Namen der Dichter sind nicht bezeichnet; unter den Componisten sind jedoch Strunck und Franck genannt.

Alceste, in einem Singe-Spiel vorgestellet, componirt von Johann Wolfgang Franck,

ist ohne Zweifel die beste Produktion dieses reichen Jahres, obschon sie nach einem französischen Original bearbeitet zu seyn scheint; auch erregt sie besonders deßhalb ein literargeschichtliches Interesse, weil sie eine jener drei Opern ist, welchen die hochgelehrten Fakultäten zu Wittenberg und Rostock wegen ihres angeblich schädlichen Einflusses auf die Sitten des Volkes das Todesurtheil sprachen. Eine Vergleichung des ursprünglichen und des verbesserten Textes, welche in der Richey'schen Sammlung beide enthalten sind, setzen uns in den Stand, darüber genauer zu urtheilen, ob jene alten Herren Professoren einen gerechten Spruch gefällt haben oder nicht. Sollten wir jedoch in zweiter Instanz entscheiden, so müßten wir das vorige Urtheil lediglich bestätigen, wäre nicht inzwischen eine Verjährung von einhundert und sechzig Jahren eingetreten, binnen welcher sich der Geschmack des Publikums eben so sehr, und der Maaßstab der Kunstrichter geändert hat. Wenige Proben werden dieß rechtfertigen. Cephisa, der Alceste Staats- und Ehrendame, singt nach dem ersten Texte sehr naiv, zu einem Hofdiener sich wendend:

Wenn ich wechsel' in dem Lieben,
Findest Du was Neues dran?

Sag', wer ist beständig blieben?
Wechselt doch fast Jedermann.
Wenig Jungfraun sind zu finden,
Die sich stets an Einen binden.
Du hast mich's Wechseln erst gelehret,
Drum wird es Dir zum Lohne jetzt bescheeret.

An der Stelle dieser in der That etwas frivolen Worte steht im verbesserten Texte:

Unbeständigkeit im Lieben
Wird den Mädgens nachgesagt,
Aber Wer ist treu geblieben,
Wenn man bey den Männern fragt?
Sind wir von der Treu entfernet:
Haben wir's von euch gelernet.

Solchen Scherzes kann eine verliebte Hofdame gegen ihren Galan sich schon bedienen, ohne in den Ruf einer Grisette vor dem hörenden Publikum zu gelangen. Jene freut sich ihres lokkeren Lebens und sucht es gegenüber dem Geliebten mit Vernunftgründen förmlich zu rechtfertigen. Sie scheint aus Ueberzeugung schlecht zu seyn, und dergleichen Subjekte sollten die Bretter nicht betreten. Der verbesserte Text verbirgt vielleicht dieselbe Wahrheit nur hinter verhüllendem Schleier.

Als originell heben wir folgendes Trinklied noch hervor:

Puff! Puff! Puff! mag ich nicht hören;
Glu! Glu! Glu! gefällt mir wohl!
Denn da kann ich mich nicht wehren,
Wenn ich tapfer gluckern soll.
Ha! das ist mein tausend Leben,
Diesem hab' ich mich ergeben!

Runda! Runda! tapfer singen
Und das tra tra tra ra ra,

Wo die hellen Gläſer klingen.
Da geht's luſtig! Sa! Sa! Sa!
Dieſes iſt mein tauſend Leben,
Dieſem hab' ich mich ergeben!

Trotz oft pedantiſcher Textveränderungen hat der ſorgſame Redakteur für nöthig geachtet, in einer ungemein langen und gelehrten Vorrede ausdrücklich zu bemerken: „Er ſchreibe als ein Poet, und glaube wie ein Chriſt. Jede Sache ſtelle er mit ihren eigenthümlichen Farben für, nicht um Jemand zu verführen, ſondern für den Fall zu verwahren, weil die Blindheit der Heiden nicht bemäntelt wird.“ O über die bemäntelte Blindheit!

Sein ſelbſt Gefangener, von Heinrich Hintze.

Der Componiſt dieſer komiſchen Oper iſt nicht genannt. Aber ſchon die Auswahl und Behandlung des Stoffes iſt ein Zeichen des Fortſchrittes.

Federik, Kronprinz von Sicilien, liebt Laura, die von ihrem Vater, dem König von Neapel, bereits für Prinz Rudolph von Salerno beſtimmt iſt. Im Turniere erſticht der glühende Federik ſeinen Gegner und ſucht in einem nahen Walde Schutz vor den ihn verfolgenden Reiſigen des Königs. Jodelet, ein munterer Bauerburſch, findet den abgelegten Waffenſchmuck des Prinzen, wird aber deßhalb von den ausgeſendeten Leibgardiſten für den Verbrecher gehalten und, nachdem ſich der tölpiſche Jodelet als Prinz komiſch und verlegen genug bei Hofe benommen hatte, in einem Kerker derſelben Burg verwahrt, in welcher Federik, als Juwelenhändler von Rudolphs Schweſter Iſabella freundlich aufgenommen, die Aufſicht über die Gefängniſſe zu führen hatte. Jodelet, der ſich am Ende ſelbſt für den Prinzen hält, wird frei gelaſſen, um im Namen Federiks um die Hand Laura's zu werben. Aber erſt nachdem auch Eduard, Federiks Bruder und Geſandter zu Neapel, für den

Mörder ſich verwendet, beſänftigt ſich des Vaters Zorn; Iſabella und Laura reichen den edlen Brüdern die Hand.

Ein großer Jägerchor eröffnet den erſten Act. Diana erſcheint mit ihren Nymphen, ſcheucht die luſtigen Jäger aus ihrem Gebiete und hofft, heute beſſeres Wild als Haſen und Rehe zu erlegen:

Die Liebe läßt ſich hier erjagen;
Und ob man ſeinen Feind gleich kennt,
So will's doch Niemand von ſich ſagen,
Bis man ſich Schwager, Bräutgam nennt. *

1681.

Vier neue Opern im vierten Jahre der Hamburger Bühne, ſämmtlich componirt von Joh. Wolfgang Franck, enthalten nicht viel Bemerkenswerthes.

Charitine, oder die Göttlich-Geliebte,

iſt nach unſerem Verzeichniß gedichtet von dem eifrigſten Vertheidiger des Opernſpieles, dem Pfarrer Elmenhorſt zu Hamburg, der jedoch mehr Talentrie zur Theoder Oper, als zu praktiſcher Ausübung der Kunſt ſelbſt bewährt. Bei einem Aufwand von ſechs Göttinnen in Maſchinen, 17 ſingenden Perſonen und zwei ſtarken Chören, der Himmliſchen und der Irdiſchen, bietet die gedehnte Handlung dieſes Stückes geringes Intereſſe. An Pomp und ſceniſcher Ausſchmückung fehlt es übrigens auch dieſer Göttlich-Geliebten nicht. So fährt Venus auf den bewegten Wogen des Meeres in einer niedlichen „Muſchelſchulpe", während der Sonnengott in einer großen Maſchine, eben ſo Nemeſis in dichterem Gewölke herabſchwebt und gewaltige Blitze auf die Erde ſchleudert. Zuletzt erſcheint der Friede in einem Regenbogen.

Viel origineller aufgefaßt und mit großer Kunſt durchgeführt iſt eine geiſtliche Oper deſſelben Jahres.

* Dieſer Stoff erſchien vor einigen Jahren wieder neu bearbeitet auf dem théatre française. d. H.

Die Geburt Christi, componirt von J. W. Franck.

Altchriſtliche Legende und heidniſche Fabel bilden die bunteſte Moſaik. Die heilige Jungfrau, Joſeph, Herodes; Pythia, Apollo's Prieſter; Engel, Hirten, Krieger, Mohrenkönige ſind die Elemente dieſes wunderbaren Stücks. Apollo in einer feurigen Wolke, fährt aus der Gruft ſeines Orakeltempels zum Himmel empor. Die alte, ehrwürdige Pythia ſtürzt raſend aus dem Tempel, die Pforten gewaltig hinter ſich zuſchlagend:

Alles! Alles iſt verloren!
Ach! Apollo weichet nun.
Dieſes Kind, das jetzt geboren,
Wird ihm alles Leid anthun.
Dieſes wird ſein Reich verheeren
Und den Tempelbau zerſtören!

Aber nicht genug, daß der weiſeſte der Götter, der allverehrte Weiſſager des Menſchengeſchlechts der Gewalt des neuerſtandenen Erlöſers weichen muß; auch die übrigen Gottheiten fühlen ſeine Uebermacht:

1.

Was, wir ſehen's klar vor Augen,
Daß Apollo nichts kann taugen,
Auch der große Jupiter
Iſt nicht mehr des Himmels Herr!

2.

Juno, Venus ſind nichts nütze.
Mars braucht ſelbſt, daß man ihn ſchütze,
Und der hinkende Vulkan
Iſt ſchon längſten ausgethan.

3.

Pallas und Diana weichen,
Und die Probe wird es zeigen,
Daß der Götter Majeſtät
Heute noch zu Grunde geht.

Der Gedanke an sich ist eben so neu, als großartig. Auch in den einzelnen Charakteren ist das Stück gut durchgeführt. Dolabella, ein „Contributions-Verwalter zu Bethlehem," Joseph und Maria sind die Hauptfiguren. Zum Beschluß werden mehrere Tänze von Kameeltreibern und Bürgern, „die ihre Contribution bezahlt haben," aufgeführt.

Die zunächst folgenden Jahre bringen hauptsächlich historische große Opern: Hannibal, Attila, Diocletian, Vespasian, sämmtlich componirt von dem fruchtbaren Franck.

1683.

Theseus, aus dem Französischen übersetzt. In die Musik gebracht von N. A. Strunccken.

Der Oper geht vorher eine poetische Vorrede in drei Auftritten, welche übrigens mit dem Stück selbst in gar keinem Zusammenhange steht, und auf eine originelle Verherrlichung der Stadt Hamburg als (Hammonia personifizirt) abzweckt. Uebrigens ist dieses Vorspiel zu spaßhaft, um es ganz zu übergehen.

„Der Schauplatz stellt vor die Elbe (Albula) mit ihren altdeutschen Anwohnern, Markomannen, Sedusen, Longobarden, Hermonduren, Semnonen, Anglen, Foser, Cimbern ꝛc. in alter Volkstracht, mit ihren unterschiedlichen Schild-Wapen."

Zuerst fordert die Elbe ihre Völker zum Preis der weltberühmten Hammonia auf:

Daß der Krieg, der Menschenwürger,
Stöhre niemals ihre Ruh,
Und Hammonieus trautste Bürger
Ihre Tage
Ohne Plage
Ohne Trübsal bringen zu.

Plötzlich fliegt Merkur von Griechenlands fernem Parnaß herbei, und ist bereit, mit der Albis im Bunde, Hamburgs Handelsglück zu befördern:

Du durch ſchiffereiche Wellen,
Ich durch unverdroſſenen Fleiß
Meiner treuen Kaufgeſellen.

Aber mit dieſen Hamburger Ladendienern iſt es noch nicht abgemacht, auch Apoll und die Muſen, Venus, Ceres, Bacchus und Mars kommen in Maſchinen an der Elbe Strande an, denn ſie ſind durch

Die wilde Sarazen'ſche Bruth
Der wüſten Türken wüſte Wuth (!)

vom Helikon vertrieben, und wollen ſich im Norden neue Sitze gründen. Ceres bringt „Brod und Bier," Bacchus „die ſüßen Reben," und ſo laſſen ſich die Götter, nachdem ſie den Kriegsgott, das „Unglücksthier," vertrieben, in Hamburg nieder. Zum Schluß müſſen ſogar die alten Deutſchen in zottigen Bärenfellen Ballet tanzen. Darauf beginnt Theſeus und die Scene ſpringt plötzlich von der Nordſee nach Athen über.

Die Oper ſcheint durchweg gut bearbeitet, nur ſind hie und da zu große Stücke des franzöſiſchen Originals ſtehen geblieben, eine unſelige Manier, die in jener Zeit ſehr beliebt geweſen zu ſeyn ſcheint, da ſie ſich auch in den proſaiſchen Dramen faſt zur Ungebühr vorfindet. Arkus, ein Athener, ſagt zur Prinzeſſin Aglea von Griechenland:

Es iſt mir aufgetragen
A vous, Madame, zu ſagen
De par le Roi,
Daß er zur Mariage
Noch hat courage,
Und auch zum Pfand
Will geben ſeine Hand
Avec la foi.
Wie, macht die Gunſt, euch offerirt,
Euch denn ſo étonnirt ꝛc.

Auch dieser Theseus ist später aus unbekannten Gründen als unsittlich verboten worden. Er war mit der größten Pracht in Scene gesetzt. Triumphzüge, Gefechte, Opfermahle und Hoffeste kommen in Menge vor. Die „Zauberin Medea“ würzt das Ganze mit ihrer „schwarzen Kunst.“ Sieben große Chöre, und sechs Ballets von alten Deutschen, Soldaten, Athenern, Priestern, Schäferinnen und Hofleuten schließen die einzelnen Aufzüge.

Semiramis, die Aller-Erste Regierende Königin, componirt von Strunck.

Saturnus, Jupiter, Aurora, Verhängniß, Wollust, Veränderung und Beständigkeit treten in Maschinen auf, außer ihnen noch zwölf Hauptpersonen und Chöre des Pöbels und der Jäger. Tänze der verschiedensten Art zieren auch diese Oper, z. B. die der Faßbinder, verliebten Kinder, Geister und Jäger. Der Schauplatz ist Babylon. In der ersten Scene hält Semiramis „auf einem hohen Kammeel ihren siegreichen Einzug in die Residenz und zwar à la mode unter Lösung der Feuerstücke, auch Pauken- und Trompetenschall.“ Diese Oper zeichnet sich ferner durch zauberische Metamorphosen und allerlei Geisterspuk aus; wandelnde Rosensträuche werden in liebliche Tänzerinnen, alte Damen in feuerspeiende Lanzen verwandelt u. dergl. spaßhafter Unsinn mehr. Daneben nimmt es sich ziemlich barok aus, wenn der Text von steifen politischen Sentenzen und weisen Sprüchlein wimmelt, die gesperrt gedruckt sind und bisweilen auf Hamburger Lokalitäten beißende Anspielungen enthalten, z. B. auf den schon damals berüchtigten Jungfernstieg:

Am Wasserphrat
Der neuen Stadt,
Woselbst ihr nicht so leicht
Euch könnt von einer Freundin trennen
Die euch, wenn's schummert, nicht will kennen.

1684.

Nur zwei neue Opern kamen in diesem Jahre zur Aufführung:

Der hochmüthige, gestürzte und wiedererhobene Crösus, gedichtet von Lucas von Bostel, componirt von Förtsch.

Das unmöglichste Ding, in einem Singspiel vorgestellet, componirt von demselben.

Letzteres ist eine komische Oper, in deren Vorrede sehr naiv bemerkt wird: „Ob nun in dieser eitlen Matery viel Thorheiten eingemischet, so wird doch nichts gegen Gott und die Ehrbarkeit darinnen enthalten seyn. Die Wörter Verhängniß, Schikkung, Gottheiten u. dergl. verstehe poetisch, habe aber ein christlich Gemüth, lebe wohl!“ — Die Hamburger Censur muß damals außerordentlich subtil gewesen seyn, wenn sie sogar in unschuldigen Worten, wie Verhängniß und Schickung in Bezug auf Religion Anstößiges gesehen hat. Man konnte die einmal verdächtigen Worte nicht über die Lippen bringen, ohne zugleich eine Entschuldigung dafür auszusprechen.

Weniger durch jene Subtilitäten, als dadurch werden sich unsere Frauen beleidigt finden, daß, die Treue der Frauen zu wahren, für „das unmöglichste Ding“ auf der Welt gehalten und förmlich bewiesen wird.

Florus hat Lucillen, seine Geliebte, entführt, und glaubt sie in Rom sicher. Der Kaiser aber sieht sie und läßt sie in den Palast bringen. Sie wird krank. Der Kaiser braucht die berühmtesten Aerzte, unter Anderen den Euristeus, der als Gehülfen Florus mitbringt. Der Vater will dem Kaiser einen benebelnden Trank beibringen, muß aber selbst davon trinken. Inzwischen sich die beiden Alten lächerlich genug gehährden, thut Florus das Beste bei Lucillens Kur.

1686.

Während weder die Richey'sche Sammlung, noch die Gottsched's im Jahre 1685 einer neuen Hamburger Oper Erwähnung thut, kam im Januar des nächsten Jahres die folgende große historische Doppeloper zur Aufführung, bevor „wegen innerlicher Unruhen per recessum Senatus et Civium das Opernspielen am 28. Januar 1686 bis auf Weiteres untersagt“ wurde.

Cara Mustapha, oder **Erster Theil**: Die grausame Belagerung und Bestürmung der Kaiserlichen Residenzstadt Wien. **Zweiter Theil**: Der erfreuliche Entsatz der Kaiserlichen Residenzstadt Wien.

Beide gedichtet von demselben **von Bostel**, componirt von **Franck**. Es muß als ein für die damals noch geltenden strengen Kunstregeln äußerst gewagtes Unternehmen gehalten werden, aus den Schranken der Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung kühn herauszutreten, und einen so gewaltigen historischen Stoff der neuesten Epoche dramatisch darzustellen. Der Verfasser entschuldigt sich darüber in der Vorrede Das Textbuch dieser Riesenoper umfaßt, neben 24 Quartseiten Einleitung und Vorrede, 121 enggedruckte, 40 Zeilen haltende Druckseiten in stattlichem Quartformat. Der redenden Hauptpersonen sind 41. Sieben Chöre, ferner deutsche, tartarische, polnische, türkische Armeen erscheinen auf der Bühne. Zweiundzwanzig neue scenische Veränderungen kommen im ersten, 29 im zweiten Theile vor. Der erste Theil endet mit der Sprengung einer Bastei und einem „grausamen Sturme gegen Wien.“ Ausfälle, Schlachten, Märsche, Kanonenfeuer und Feuerwerke in großer Menge. Mit Strangulirung des Pascha **Ibrahim** und Enthauptung des Großveziers **Cara Mustapha** schließt das Ganze. Zwölf Chortänze schmücken die Oper. Berechnet man den Gegensatz der türkischen und deutschen Kriegsmusik, so ist Cara Mustapha gewissermaßen Meyerbeer's Hugenotten an die Seite zu setzen,

insofern in diesen der Gegensatz katholischer und protestantischer Musik dargestellt wird.

Die Tendenz der Oper giebt der Schlußchor der Janitscharen an:

So geht es zuletzt den vermessenen Tyrannen,
Die Redlichkeit, Ehre und Treu'
Ohn' einige Scheu
Aus ihren blutdürstigen Herzen verbannen;
So endet sich Trübsal und Noth:
Mustapha, der Bluthund, ist todt.

Zweiter Band.

1688 — 1694.

Ueber den zweiten und die folgenden Bände der Richey'schen Sammlung nur Weniges. In sieben Jahren enthält dieser Band 33 neue Opern, von denen im Durchschnitt also etwa 5 auf ein Jahr kommen; nur das letzte Jahr 1694 zählt 12 musikalische Neuigkeiten. Der bei weitem fruchtbarste Dichter dieser Periode ist Christ. Heinrich Postel, nach ihm besonders Bressand, dann Schröder, Hintze, Kramberg. Unter den Componisten zeichnen sich Förtsch und Conradi aus, während eine Menge geringerer Geister ihnen nachstrebt, wie Bronner, Krieger, auch Mattheson, dessen bereits oben gedacht wurde.

1688.

Der große Alexander in Sidon, in einem Singspiel vorgestellet, von Postel.

Nach Wiedereröffnung der über Jahresfrist geschlossenen Bühne zu Hamburg tritt von Seiten der Dichter das eifrige

Beſtreben, der ſtrengſten Moralität angepaßte Stücke zu arbeiten, nur zu pedantiſch hervor. Man ſucht in Sprache, Versbau und Ausſchmückung eines Stücks das urſprünglich Einfache, Nüchterne bisweilen freilich Rohe mit einem Male abzuſtreifen; man verfällt in Künſtelei und Steifheit, unnöthigen Plunder und Schwulſt. Dazu kommt, daß man, um die Erſcheinungen des Frivolen zu tadeln und dichteriſch zu beſtrafen, auf ſie oft plumper zurückkommt, als man ſie gemieden zu haben wünſchte.

Daſſelbe Urtheil trifft dieſen Alexander, beſſer Thais genannt. Thais iſt Maitreſſe des jungen aber ſchwachen Königs von Sidon, vor welcher Stadt der Welteroberer Alexander mit ſeiner Kriegsmacht ſteht. Alexander verſchmäht der Thais Liebe und Bitten, er erobert unaufhaltſam Sidon. Der König verſtößt Thais, läßt ihren Palaſt plündern und ſchleifen, und führt auf Alexanders Wunſch ſeine getreue Gattin auf den Thron zurück. Daraus ſoll man lernen: „wie die Bosheit zwar erſtlich ſich erhält, aber doch zuletzt zu Jedermanns Verachtung verſtoßen wird, und daß durch Sünden und Ungerechtigkeit erworbenes Gut niemals Segen und Gedeihen mit ſich führet.“ Mit welch' ungeſchickten Mitteln übrigens dieſe ſchönen Zwecke erreicht werden ſollen, ſieht man aus folgender Arie des Anführers der Leibgarden:

Möcht' ich nur nach Willen
Die Rache erfüllen,
Wie wollt' ich noch heute Nacht
Die ſtinkenden M . . . . .
Mit Hunden aushetzen!
Ja, hätt' ich die Macht,
Ich wollte ſie alle zuſammen
Mit Thais verdammen
Zu tödtlichen Flammen.

Sie rauben der Jugend
Die Keuſchheit und Tugend ꝛc.

Zwei geistliche Opern desselben Jahres: Die heilige Eugenia, und der beständige Martyrer Polyeuct, componirt von demselben Förtsch, haben ähnliche Tendenz.

1689.

Xerxes in Abidus, der mächtige Monarch der Perser, von Postel und Förtsch.

Diese aus dem Italienischen frei übersetzte Oper ist eine der schwülstigsten, die Postel auf die Bühne brachte. Sogleich in der ersten Scene besingt Xerxes einen Ahornbaum, in dessen Schatten er ruht:

Lieblicher Schatte, du bräunliches Licht
Jener annehmlichen Zweige
Deine Holdseligkeit duldet es nicht,
Daß ich mich traurig erzeige.

Anmuthsvoller Lustschmaragd!
Ihr mit Ruh beseelte Blätter!
Grünt in angenehmer Pracht,
Seyd vom Himmel hoch geacht,
Ewig frei von Sturm und Wetter. ꝛc.

Ein sonderbarer Einfall Postel's — er nennt ihn selbst honnête plaisanterie — ist, daß er dem kriegerischen Sänger unter dem Baume in Persien einen Kammerdiener Elvirus beigesellt, der plattdeutsch spricht:

Wat maket doch de Friery
In düsser Welt vor Töge,
Den Jungen ist von Leffely,
Den Ohlen ist von Höge ꝛc.

Acis et Galathée, pastorale héroique en musique, componirt von Lully.

Was es mit diesem sehr anmuthig geschriebenen musikalischen Schäfergedicht für eine besondere Bewandtniß gehabt habe, läßt

ſich nicht entdecken. Es iſt die erſte Oper, die durchweg in franzöſiſcher Sprache aufgeführt iſt, vielleicht von damals gerade anweſenden fremden Sängern. Das Vorſpiel ſcheint auf irgend eine feſtliche Gelegenheit hinzudeuten. Die Idylle ſelbſt ſpielte in Sicilien, der Prolog in Hamburg.

Der ſchöne Schäfer Acis glüht für die Nymphe Galathée, die vom Rieſen Polyphem verfolgt wird. Dieſer ſieht ſich durch Acis Neigung gefährdet, und tödtet ihn durch einen Felswurf. Darüber ergrimmt Polyphems Vater, Neptun, und giebt auf Bitten der holden Galathée dem Schäfer das Leben wieder. Zum Schluß zieht ſich der muntere Chor der Najaden hieraus folgende Regeln:

Tendres coeurs, conservez l'espérance,
C'est en vain qu'on vous fait résistance,
Qu'on s'arme de rigueur, de haine et de courroux:
Que ne vaincrez-vous point si l'amour est pour vous?

Désormais on doit aimer sans crainte,
De quoi sert une injuste contrainte:
Beautés à qui le ciel a donné mille appas,
L'amour vous punira de n'en profiter pas!

1690.

Die großmüthige Thalestris, oder letzte Königin der Amazonen, von Poſtel und Förtſch.

Eine große heroiſche Oper „Zum Ruhme des ganzen weiblichen Geſchlechts.“ In einer 11 Seiten umfaſſenden Vorrede citirt Poſtel mit erſtaunenswerther Beleſenheit die Schriftſteller aller angeſehenen Nationen für und wider das ſchöne Geſchlecht. Der Streit der mannhaften Amazonen gegen die Maſſageten bildet den Stoff der Oper. Die Ausführung iſt trefflich.

Zur Krönungsfeier des deutſchen Kaiſers Joſeph I. wurde in demſelben Jahre gegeben:

Ancile Romanum, das iſt, das Römiſche Reichsglücksſchild, von demſelben Poſtel und Förtſch.

Auf die große heroiſche Oper Bajazeth und Tamerlan folgte eine komiſche, bekannten Inhalts, wahrſcheinlich nur eine Nachahmung des Cervantes.

Don Quixotte de la Mancia, der irrende Ritter, Luſtſpiel von Hintze und Förtſch.

Im Vorſpiel treten wir in den Palaſt der Thorheit. Sie ſitzt auf erhabenem Throne, und um ſie die erſten Vaſallen ihres Reichs, als da ſind: der Kleidernarr, Saufnarr, Venusnarr, Heuchelnarr, und Romanennarr. Letzterem reicht die Herrſcherin die Kronen des höchſten Verdienſtes, weil durch ihn der Held des Stücks geleitet werde. Fünf Aufzüge bilden das Stück ſelbſt, welches mit vielen Ballets und Metamorphoſen ausgeſchmückt iſt. Zum Beſchluß wird der Chor geſungen:

Gewiß der lernt genug,
Der aus der Thoren Thaten,
Wenn ſie nicht wohl gerathen,
Verſtändig wird und klug:
Gewiß der lernt genug.

1691.

Drei große Opern füllen dieſes Jahr aus: Ariadne, von Poſtel und Conradi; Diogenes, componirt von Förtſch; Numa Pompilius componirt von Franck.

1692.

Poſtel bringt den erſten Operuſtoff aus der deutſchen Geſchichte:

Carolus Magnus und Hermingardis, componirt von Conradi.

Die Scene ſpielt in Oberitalien, am Hofe des Königs der Longobarden, Deſiderius, deſſen Tochter, Hermingardis, der Kaiſer liebt. Ein bucklicher und ſtammelnder Alter, Brillo, iſt der Spaßmacher des Stücks.

Achille et Polixène, tragédie en musique, arrangirt von Lully.

Eine aus dem Franzöſiſchen ziemlich ſchlecht überſetzte Oper, zur beibehaltenen Muſik für die Hamburger Bühne eingerichtet. Beide Texte, der franzöſiſche und deutſche, ſtehen neben einander.

Unter der großen Menge der in den beiden folgenden Jahren dieſes zweiten Bandes aufgezählten Opern ſind zu nennen:

Genserieus, der große König der afrikaniſchen Wenden. 1693.

Semiramis und Ninus, italieniſch von Ceſti. 1693.

Echo und Narcissus, ein Schäferſpiel. 1694.

La Gierusalemme liberata, italieniſch und deutſch. 1694.

Pleyades, oder das Siebengeſtirn, von Mattheſon. 1694.

Hercules unter den Amazonen, zwei Theile, von Breſand und Keiſer. 1694.

Auf dieſelbe Weiſe folgen dann auch in den fünf folgenden Bänden der Richey'ſchen Sammlung große heroiſche und hiſtoriſche Opern, Schäferſpiele und muſikaliſche Poſſen, ſelten in italieniſcher oder franzöſiſcher Sprache, in bunteſter Reihe. Für unſere Zwecke und in Berückſichtigung des hier verſtatteten Raumes möge es jedoch genügen, bloß auf Einzelnes der früheſten Zeit der deutſchen Oper zu Hamburg hingedeutet und ſo vielleicht unter den Theaterfreunden, praktiſchen und theoretiſchen, ein kunſtgeſchichtliches Intereſſe für jene erregt zu haben, welches nur ein genaueres Erforſchen und Durchdringen der vorliegenden reichen Sammlung zu befriedigen vermag.

Digitized by Google

Rahel's Theater-Urtheile.

(Mitgetheilt von K. A. Varnhagen v. Enſe.)

Digitized by Google

Unſre deutſche Theaterbildung beginnt mit Eckhof und Leſſing, und nicht leicht kann ein Anfang würdiger bezeichnet ſeyn, als mit zwei ſolchen Meiſternamen. Seit dieſen beiden Männern iſt unſrer Schaubühne ununterbrochen die ernſtliche und eifrigſte Pflege jeder Art zu Theil geworden, und weder an hochbegabten Künſtlern noch an geiſtreich einwirkenden Dramaturgen hat es ihr gefehlt, deren gemeinſame Bemühungen die deutſche Schauſpielkunſt auf eine Höhe gebracht haben, wo ſie mit jeder andern nationalen, alten und neuen, ſich zur Vergleichung kühn ſtellen darf, auf eine Höhe, wo manchem Auge kein Weiterklimmen möglich, manchem das Herabſteigen unvermeidlich dünkt, weil auch aus Gründen, die außerhalb der Bühne ſelbſt liegen, der Verfall des Theaters nothwendig erfolgen müſſe.

Wir können dieſer letztern Behauptung nicht unbedingt beitreten, wenigſtens nicht für das deutſche Theater im Allgemeinen, wenn es auch wahr ſeyn mag, daß einzelne deutſche Bühnen in ihrem heutigen Gange, wo nicht dem Aufhören, doch der völligen Unbedeutenheit eifrig zuſchreiten. Zum Glück iſt in Deutſchland kein einzelner Bildungskreis geſetzgebend für das Ganze. Das Rechte und Gute, an der einen Stätte vernachläſſigt oder unterdrückt, findet alsbald wieder eine andere, wo es gepflegt wird, oder ſich doch frei entwickeln mag, und auch minder wichtige Orte gewähren zu Zeiten ein fruchtbares Gedeihen, das dann wieder den größten Hauptſtädten zu Gute kommt.

Das Theater hat in Deutſchland eine andere Geſtalt und Aufgabe, als in andern Volksbereichen, wo für alle Kunſtbeſtrebungen nur Ein beſtimmtes Ziel in Einer höchſten Mitte beſteht.

Das Theater muß bei uns vieles leiſten und erſetzen, wofür eigentlich andere Anſtalten zu fordern wären; ein Theil unſerer Volksbildung, unſres Gemeingeiſtes, des freien Ausdrucks unſrer Geſinnungen und Urtheile, haben dort ihre Stätte gewählt; unſere höheren Geſellſchaftsverhältniſſe werden dorther theilweiſe ſowohl gezähmt als genährt, und woſonſt keine Wirkung ſo leicht hindrint, da wirkt unmerklich und unwiderſtehlich das von der Bühne geſprochene Wort. Einigermaßen war dieß auch das Verhältniß des Theaters in Frankreich vor der Revolution; allein zu Gunſten des deutſchen Theaters ergeben ſich aus den erwähnten Umſtänden noch wichtige Unterſchiede, die ſeine Bedeutung ohne Vergleich höher ſtellen.

Wir dürfen deßhalb annehmen, daß unſeren Landsleuten das Theater wie bisher, ſo auch ferner, ein Gegenſtand beſonderer Zuneigung bleiben wird, wie es denn in der That, man kann es wohl ſagen, der Nation im Ganzen gewiß lieb und theuer iſt, als welche wohl fühlt, daß ſie deſſen nicht füglich entrathen kann. Wäre wirklich ein Verfall deſſelben überhanpt zu fürchten, oder ſchon ſichtbar, ſo möchte dieß nur ein Grund werden, mit verdoppeltem Eifer zu ſinnen und zu trachten, wie ihm aufzuhelfen wäre, nicht aber, ſich überdrüſſig von ihm abzuwenden.

Der ausübende Künſtler hat ſeine Hülfsquellen unmittelbar in einer Productivität, dem Feuer ſeines Talents mag er neue Gebilde und Wirkungen entſtrömen laſſen; die Erfindung wird ihren Weg nehmen ohne unſer Zuthun, und ihren Erfolg wird ſie als ihr Recht hinſtellen. Dem Theaterfreunde jedoch zeigt ſich noch eine andere Richtung, in welcher ſeine Theilnahme dem Gegenſtande förderlich ſeyn kann. Dies iſt das Gebiet der Theatergeſchichte, der Rückblick auf den bisherigen Gang dieſer Kunſtentwickelung, die wiederholte Betrachtung deſſen, was in dieſer Bahn früher ſich bemerklich gemacht hat; in dieſer Kunſt, wie in allen andern, ſteht nichts allein, die Gegenwart ſtützt ſich auf die Vergangenheit, und nichts iſt reicher an Belehrung und Aufſchluß für das heutige Bedürfniß, als die Vergleichung mit dem, was

schon da gewesen, und was und wie es geleistet und aufgenommen worden ist.

Seit jenen großen Namen, die wir zu Anfange genannt, sind nicht minder glänzende und berühmte unseren Theaterannalen eingeschrieben. Aufmerksame Leitung, und tüchtige, glänzende Ausübung haben an vielen Orten Großes, oft Außerordentliches geleistet. Während aber, ihrer Natur nach, die Darstellungen der Künstler mit dem Augenblicke flüchtig dahingehen, und die großen Namen Schröder, Fleck u. s. w. schon fast nur mythisch im Gedächtnisse leben, fehlt auf der dramaturgischen Seite großentheils noch die Zusammenfassung und der Bestand, auf welche sie, ihrer Art nach, allerdings Anspruch machen könnte. Seit Lessing hat nur Tieck, auf seinem Standpunkte zu Dresden, eine Sammlung von Kritiken und Belehrungen aufgestellt, wie jener von und für Hamburg mit so großem Erfolge sie geliefert hat. Die Goethe'schen Beiträge, durch Inhalt und Geistesrichtung unschätzbar, stehen vereinzelt. Schilderungen bestimmter Künstler in einer Reihe von Rollen haben wir nur wenige; Böttiger über Iffland, Meyer (in Bramstedt) und Schink über Schröder, Lewald über Seydelmann, sind die vorzüglichsten. Außer diesen wenigen hellen Punkten ist in der deutschen Theatergeschichte Alles dunkel und lückenhaft; die meisten Nachrichten, auch die werthvollsten, verlieren sich, wie die Vorstellungen selber, mit dem Tage. Manche Kritiken, von Börne, von Gans, sind literarisch aufbewahrt, aber nur nebenher, andere sehr vorzügliche, von Ludwig Robert, Hartmann, Friedrich Schulz, und Andern, vermöchte man kaum aufzufinden, auch wenn ein ächter Sammlerfleiß sie ernstlich suchte!

Einem Theaterfreunde, den die Eindrücke der Bühne nach dem Genusse des Augenblicks auch in dauernder Erinnerung freuen, der so viel Schönes, Hohes und Freudiges, das die Schauspielkunst ihm vorgeführt, sich zum Lebensschatze gesammelt, und der bei den Namen der Künstler nicht schnöde ihres Alters und ihres Zurücktritts, sondern freudig der Entzückungen gedenkt, die

er ihnen ſchuldig geworden, — einem ſolchen Theaterfreunde mußte die Erſcheinung des Briefwechſels zwiſchen Goethe und Zelter auch in dieſem Bezug auf die Bühne ſehr willkommen ſeyn, und durch Hervorrufung ſo vieler einſt durch lebendige Kunſt erfüllten Stunden einen reichen Genuß darbieten. Eine lange Reihe von Jahren hindurch verfolgt Zelter mit lebhaftem Eifer und eigenthümlichem Sinn die Vorſtellungen der Berliner Bühnen, giebt von den Stücken, den Schauſpielern, den Rollen, nach Umſtänden ausführlicher, oder auch nur ſummariſch Bericht. Und da wir ſeine Eigenheiten, ſeine Mängel und Befangenheiten aus dieſen Briefen ſattſam kennen lernen, ſo ſind wir im Stande, ihn durch dieſe ganze Folge von Nachrichten und Urtheilen zu begleiten, ohne uns ihm unbedingt hinzugeben, vielmehr können wir, indem wir bald ab- bald zurechnen, aus dem von ihm Gegebenen bequem und ungeirrt unſer eignes Urtheil bilden.

Nicht minderen Anreiz, und in mancher Hinſicht noch gröſſeren Genuß, gaben uns die Briefe der Frau von Varnhagen, die unter dem Namen „Rahel“ zuſammengedruckt worden und weit in die mannichfachſten Kreiſe der Literatur und Geſellſchaft gedrungen ſind. Auch in ihnen iſt das Theater ein durch das Ganze eines beinah vierzigjährigen Zeitraums ſich fortwindender Gegenſtand, der immer aufs neue hervortaucht, mannichfache Lebensbeziehungen anknüpft und weiter ſpinnt, und die tiefſten, originellſten, fruchtbarſten Bemerkungen veranlaßt. Da wir mit großer Vorliebe und beſonderer Aufmerkſamkeit gerade dieſe Seite des Buches Rahel uns angeeignet und uns mit der Verfaſſerin hauptſächlich als einer Theaterbeſucherin beſchäftigt haben, ſo erzeigen wir den meiſten Leſern gewiß einen dankenswerthen Gefallen, wenn wir ihnen in Kürze einige der Ergebniſſe, welche ſich uns dargeboten, zur Ueberſicht vorlegen.

Wir ſetzen voraus, daß unſre Leſer mit dem Geiſte und den Aeußerungen Rahel's im Allgemeinen ſchon bekannt ſind. Aus allem Lobe, das dieſer Frau ſo vielfach geſpendet worden, ſo wie aus dem Tadel auch, dem ſie nicht ganz hat entgehen

können", muß wohl am Ende für sie das Zugeständniß unwidersprechlich feststehen, daß, wie man auch sonst ihr Wesen beurtheilen, ihre Geistes- und Gemüthsgaben wägen und schätzen wolle, zwei Eigenschaften in ihr hervorragen, und ihren Worten die Kraft und den Zauber geben, welche die Lesewelt davon empfunden hat, zwei Eigenschaften, welche wir auch für das Theater als die köstlichsten und wünschenswerthesten in Anspruch nehmen, und von denen wir das ganze Publikum erfüllt und beseelt sehen möchten, nämlich unbestechliche Wahrheitsliebe und regster Enthusiasmus.

Gewiß, zwei seltene und wichtige Gemüthsgaben, und am seltensten und wichtigsten in ihrer Vereinigung! Denn sie scheinen sich, zum Theil wenigstens, gegenseitig auszuschließen, oder in ihrer Wirkung zu schwächen. Das ist aber hier gar nicht der Fall. Die Wahrheitsliebe Rahel's ist mit Güte, ihr Enthusiasmus mit Einsicht verbunden; die größte Eingenommenheit hindert bei ihr strengste Beurtheilung nicht, die Mißbilligung läßt der freudigsten Anerkennung Raum, sobald ein Fehler oder ein Vorzug unerwartet diesen Gegensatz fordert oder möglich macht.

Sehen wir nun, wiefern dieser inneren Ausstattung die äußeren Umstände günstig zu Hülfe kamen! In Berlin 1771 geboren, sah Rahel in ihrer Jugend die Erstlingsblüthe der dortigen deutschen Bühne hervorbrechen, welche aus geringen Anfängen, bescheiden, aber frisch und kräftig, vor einem antheilvollen, sich gleichzeitig heranbildenden, ebenfalls bescheidenen, aber freudig-ernsten Publikum jugendlich aufstrebte; daneben glänzte die italienische Oper, mit ihren feststehenden, auf gegebener Kunsthöhe meisterhaften Leistungen, in aller Pracht und Fülle Königlicher Anordnung; und bisweilen kam den Ansprüchen und der Gunst vornehmer Gesellschaft auch noch der Reiz französischer Vorstellungen lebhaft entgegen. Diese doppelte Nebenbuhlerschaft, welche nicht dauernd genug wirkte, um unterdrücken zu können, aber stark genug war, um anzuregen, hat gewiß der deutschen Bühne in Berlin mannichfach genützt, gewiß auch auf das Theater-

Publikum vortheilhaft eingewirkt, deſſen Geſichtskreis ſich niemals ganz verengen konnte, ſondern immerfort fruchtbare Vergleichungen bot.

Damals überließ man die Leitung der deutſchen Bühne, nachdem ſie nicht mehr bloßes Privatunternehmen auf Gewinn, ſondern der Obhut der Staatsbehörde theilhaft geworden war, den Einſichten harmloſer Gelehrten. Erſt Ramler, dann mit größerem Erfolg Engel, thaten redlich alles, was unter den beſchränkten Umſtänden, in welchen ſowohl ſie ſelbſt als die Bühne waren, zu verlangen war. Endlich kam Iffland, der nun als Künſtler und Director zugleich eine neue Epoche begann, die der Hauptſache nach noch jetzt fortdauert. Er verſtand ſein Handwerk und die Welt; indem er jenes klug betrieb und alle Vortheile geltend machte, wußte er die Gunſt des Hofes und der Menge zu erwerben, und ſich, ſo lange er perſönlich wirkte, darin feſtzuhalten.

In dieſer Zeit hatte die Berliner Bühne das Glück, neben vielen trefflichen Talenten, die zum Theil von dem größten perſönlichen Glanze getragen wurden, wie z. B. die als Schönheit angebetete Baranius und der nicht minder berühmte Czechtitzky, ein paar Sterne erſter Größe in Fleck und Friederiken Unzelmann zu beſitzen, welche dem Ganzen den höchſten Aufſchwung und lange Zeit die vorherrſchende Richtung gaben. Beſchort und Mattauſch wären Zierden jeder Bühne geweſen. Unzelmann war als Komiker unübertrefflich.

Außer den zahlreichen Erſcheinungen, welche von andern deutſchen Bühnen einzeln herüberkamen, und außer dem Anſchauen neuer Geſammtheiten an andern deutſchen Orten von Bedeutung, empfing Rahel auch früh die großen Eindrücke des franzöſiſchen Haupttheaters in Paris. Sie ſah die genialen und zauberiſchen Geſtalten Talma's, der Raucourt, Fleury's, Ellevious, der Mars, der Georges, und wußte über die ſchroffen Eigenheiten einer nationalen Kunſtbildung billig hinzuſehen, um den Gipfel allgemeiner und überall gültiger Meiſterſchaft, die ſich aus den engen

Schranken dennoch siegend erhob, nur um so höher zu bewundern. Für den Kundigen wird es nicht ohne Werth seyn, wenn wir bemerken, daß Rahel auch die tragischen Talente der holländischen Bühne zu kennen und zu schätzen Gelegenheit gehabt.

An Mustern, Beispielen, Stoff jeder Art zum Vergleichen und Ueberdenken war daher kein Mangel. Auch Musik im ganzen Umfang, die Tanzkunst in ihren verschiedenen Arten, boten sich dem regen, sichern Sinne reichlich dar, welcher nicht weniger für die Malerei der Bühne, für Kostüm und Dekoration, offnen und scharfen Blick hatte.

Wir sehen Rahel diese mannichfachen Richtungen mit lebhafter Theilnahme verfolgen, die Talente anerkennen, die Leistungen würdigen, sie im Einzelnen ergründen, den feinsten Schattirungen ihrer Aufgaben nachgehen. Sie weiß auch auf untere Stufen das Verdienstliche aufzufinden, auch in verkehrten Richtungen das Meisterliche auszusondern, und wo das Kunsturtheil jede Milde versagen muß, läßt sie doch nie die menschliche Billigkeit abhanden kommen. Aber im Ganzen ist ihr Sinn immer auf das Höchste und Größte gerichtet, und beruhigt sich nur bei dem entschieden Vortrefflichen, Vollendeten. Ihre leidenschaftliche Bewunderung ist vor allem dem erhabenen Genius Fleck's, Talma's, der Schröder, gewidmet, wie der lebensreichen, schöpferischen Natürlichkeit der Unzelmann, der Mars. In der Oper ist es der Gesang der Marchetti, der sie zumeist befriedigt, derselben Marchetti, welche Heinse in Venedig singen hörte, und von der später Wilhelm von Humboldt in seinen Briefen an Schiller ein preisendes Zeugniß gab; oder der Gesang der Milder, in andrer Weise von gleicher Erhabenheit. In der Tanzkunst ist es die Vigano und die neapolitanische Schule; in der Musik, neben der reichen Kunst und Lebensfülle der besten Italiener, sind es Mozart, Gluck und Righini, auf welche sie stets zurückkommt. Unerschütterlich hielt sie bei solchem einmal gewonnenen Maßstabe fest; keine Lockungen des Talents, des allgemeinen Beifalls und Geschreis machten sie jemals irre. Sie wußte sehr gut, daß dem

ersten Talent und der reinsten Kunst nicht sowohl das Mittelmäßige und Schlechte, als vielmehr das ihr zunächst stehende zweite Talent, das Unreine, mit innerer oder äußerlicher Beigabe falsch verzierte, entgegensteht, hinderlich und schädlich ist. Und mit diesen Tagesgültigkeiten, sie mochten übrigens noch so bewundernswerth seyn, und Iffland, Vigottini, Karl Maria von Weber oder Sontag heißen, konnte sie sich wohl so weit befreunden, um das Meisterhafte in ihnen mit Freudigkeit zu genießen, aber nie so weit, um sie jenen ächten und vollkommnen Größen jemals an die Seite oder gar an deren Stelle zu setzen.

Rahel dachte groß und enthusiastisch von der Kunst und den Künstlern; sie fand letztere jeder Verehrung werth, als Auserwählte der Menschheit, geweiht und berufen, das Schöne und Erhabene zu Trost und Freude hervorzubilden, unsere beschränkten, gemeinen Zustände mit freien, höheren abzulösen. Sie glaubte daher auch nicht, daß die Kunst ein bloß äußerlich Erlerntes, ein mühsames Flickwerk seyn könne. Die großartige Seele, das kräftige Gemüth, den lichtvollen Geist, setzte sie stets im Künstler voraus. Große Naturgaben, und vor allen die Fähigkeit reicher und mächtiger Empfindung, waren ihr das erste Erforderniß.

Aber sie war mit dieser ersten Bedingung keineswegs abgefunden; sie verlangte nun eben so den ganzen Ertrag des Studiums, den vollen Reichthum erworbener Bildung. Wo die eine oder die andere dieser beiden Seiten fehlte, da konnte sie höchstens treffliche Bestandtheile aber kein befriedigendes Ganze der Kunst anerkennen. Zu jener Stufe herabgestiegen, wo das Einzelne gelten darf, weil es nur gerade dieses seyn will, mochte sie auch jeder Virtuosität mit leidenschaftlichem Beifall zustimmen, und wie sie die reine Schönheit der Gestalt, die flüchtige Eingebung, das glückliche Gelingen bewunderte, so konnte sie auch durch weise Berechnung, sichre Nachhülfe des Verstandes, und durch vollkommene Fertigkeit entzückt werden, wo diese richtig hervortraten. Nur wenn der Mangel, die Schwäche und die Dürftigkeit sich als Stärken geben wollten, das ihnen zugestandene Geringe an

die Stelle des verſagten Großen und Herrlichen ſetzen wollten, ja durch trügeriſchen Schein das Verkehrte und Leere geltend machten, — dann empörte ſich der Unmuth und konnte ſcharfe Strafworte ausſchütten.

Rahel war die Erſte, welche, bei aller Anerkennung der vielfachen in Iffland vereinigten Gaben, ſowohl ſeine Schauſpielkunſt als ſeine Direktorſchaft als den Anfang des Verderbs der Berliner Bühne erkannte und bezeichnete. Gegen dieſen gründlichen Verderb rang vergebens das entgegengeſetzte Beiſpiel der Weimarer Bühne, vergebens die Anſtrengung der neueren Poeſie, der fortgeſetzten Beeiferungen Schlegels, Tiecks', Bernhardi's, vergebens der beſſere Theil des Berliner Publikums. Die Vorzüge ſelbſt, in denen Iffland groß war, täuſchten über die Richtung, die er dem ganzen Bühnenweſen gab, und riſſen nach und nach alles auf den falſchen Weg mit fort. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir Rahel mit der Geſtalt des Theaters, die ihr daheim und in der Fremde am meiſten entgegentrat, in häufigem Widerſpruch finden. Am wenigſten konnte ſie in Berlin ſelbſt befriedigt ſeyn, wo ſie, bei dem beſten Willen, doch faſt immer nur Einzelnes loben konnte, und das Höchſte und Beſte nur vorübergehend und wie durch Gunſt des Zufalls geleiſtet ſah.

Wir wollen dieſe Verſchiedenheit der Standpunkte hier in ſtoffloſen Allgemeinheiten nicht peinlich erörtern, ſondern laſſen ſolche lieber ſogleich in lebendiger Auffaſſung des beſtimmten Einzelnen prägnant hervortreten. Das Raiſonnement wird ſich für diejenigen, welche deſſen bedürfen, aus dieſen raſchen und gleichſam dem Augenblick entriſſenen Spruchworten, leicht und ergiebig ableiten.

Einen charakteriſtiſchen Ausdruck der ganzen Richtung und Geſinnung Rahels in theatraliſchen Bezug liefert uns gleich ein Brief, aus dem Jahre 1817 an die große tragiſche Schauſpielerin Sophie Schröder. Dieſe gab damals ihre erſten Gaſtrollen in Berlin, Rahel aber befand ſich in Frankfurt am

am Main, und ſchrieb an die bewunderte und ihr ſchon ſeit mehreren Jahren befreundete Künſtlerin wie folgt:

An Sophie Schröder, in Berlin.

Frankfurt a. M., den 31. October 1817.

„Als ich geſtern mit Ungeduld die Berliner Poſt erwartete, die mir endlich keine Briefe mitbrachte, ließ ich mir die Berliner Zeitungen als eine Art von hinhaltendem Erſatz geben, und fand Sie, meine ſehr Geliebte, den Landsleuten als Gaſt der Muſe angekündigt; dieſe Zeilen können Ihnen mein Bedauern, daß ich nicht zu Hauſe bin Sie zu empfangen, nicht ausdrücken! Ich habe den wahnſinnig-eiteln Gedanken, daß in der weiten gebildeten Stadt doch keiner ſich findet, der ſo durchdrungen ſeyn kann von dem, was Sie zu leiſten vermögen, es auffaſſen kann wie ich, was Sie ſind; und der auch das anſcheinend minder Gelungene ſo zu ſtellen und zu deuten weiß! Ich möchte Sie empfangen, beherbergen: Ihnen jede materielle Sorge und Beſorgung abnehmen; ich möchte Sie applaudiren; mit Einem Wort, ich die Ceremonien-Fürſtin der Stadt nur auf eine Weile ſeyn, wie ich es jedesmal mit Leidenſchaft wünſche, wenn ein Künſtler in ihren Mauern iſt; Einer, der die Macht hat, das Großartige darzuſtellen, ohne Uebereinkunftsmanier; dem es gegeben iſt, die Leidenſchaft zu kennen, und die Mittel, ſie in allen ihren Abſchattungen, auch dem wenigſt Aufmerkſamen, in einer Art muſikaliſchem Maße und Haltung zu zeigen; der die Natur der Dinge ſchnell jedesmal findet, und auch die Mittel, ſie auszudrücken. Sie ſehn, ich tödte mich, das zu beſchreiben, was geſegnete Künſtler ſind; ſagen kann ich's nicht; aber ich weiß es. Auch mich hat Apollo berührt: ich verſtehe die Begabten. — Wär' ich nur in Berlin, in meinem Hauſe; Sie wohnten doch bei mir! — Wie leid iſt es mir, daß Sie unſere Garderobe, unſere Dekorationen nicht mehr ſehen: aber lieb iſt es mir, daß Sie im Opernhauſe ſpielen; und es freut mich, daß Graf Brühl bei Ihnen eine Ausnahme mit den Gaſtrollen zu machen weiß. Warum ſpielen Sie nicht Johanna von Montfaucon, anſtatt in Rudolph — oder wie er heißt — von Finnland? — Johanna war eine von den Triumphrollen der Bethmann; in dieſer aber zieh' ich Sie vor. Ich habe auch eine Sorge; Berlins Geſchmack in Anſehung der Weiberrollen iſt auf ſchwaches Regime geſetzt. Das Größte, was ſie hatten, (und ein Publikum ſchwingt ſeine Gedanken nie über das, was es ſah, ſondern bildet und ſchränkt ſich darnach ein, oder aus;) war die Bethmann; die außer dem Talent, das ſie hatte, noch die Gabe beſaß, nur ſie ſeyn zu dürfen; und das in einem ſolchen hohen und ſchönen Maße, daß man nicht unterſcheiden mochte, ob ſie auch etwas anders ſeyn konnte; ſie konnte erhaben, ganz edel, ganz romantiſch, tief empfindend, traurig-toll und toll-zerreißend ſeyn, immer lieblich, ſelbſt im Fehlgriff; konnte komiſch, heiter, reizend beweglich ſeyn; den Adel der großen Welt vortragen. Furchtbar aber, furien-ſtark, mit den Elementen verwandt, mythologiſchen Wahnſinn, den konnte ſie nicht aus der lieblichen, leichtbeweglichen, leichtſinnigen, frommen Seele ſchöpfen, weil man nie etwas daraus ſchöpft, was nicht darin liegt. Nun fürcht' ich, iſt den Berlinern mancher Farbenton, der gerade mein Erhabenes ausmacht, von Ihnen zu ſtark; das fürcht' ich eigentlich nicht; aber ich fürchte, daß

Sie das nicht zu deuten verſtehn, und Ihnen das einen unangenehmen Eindruck macht; und daß Sie gar — Gott behüte und bewahre! — ſich darnach richten wollen. Das fürchte ich; und darum ward ich hier ſo breit; in der Tiefe war wirklich der Aufſchluß dieſes Schwächenzuſtandes nicht nachzuweiſen; ſondern in der längeren Ausdehnung eines Aufenthaltes in Berlin, den ich gemacht. Jetzt mag unſere Stadt nun wohl noch mehr davon befallen ſeyn, als vor drei oder mehreren Jahren: ſie putzt und ſchnäbelt gar zu viel an ihrem Kunſtgefühl, beleuchtet gar zu ſehr das Bewußtſeyn darüber, mit Kerzen, aus allen Fabriken, anſtatt dem Gehen und Kommen der Sonne ſich ruhiger hinzugeben. Sie ſind dort bis zu den unbefangenſten Tiefen der Menſchheit in der letzten Zeit mit ihren Ausputzwerkzeugen hingedrungen und geeilt: und ich fürchte, jetzt grad, eine größere und allgemeinere Schwäche und Anmaßung; und will Sie, um Ihnen unangenehmere Empfindungen zu erſparen, nur darauf aufmerkſam machen. Solches alles gilt aber nur von jeder Stadt, wenn man ſie zuſammen ſich vorſtellt; und man kann die eine freie, eine ſinnige nennen, wo viele Einzelne dem Publikum mit ihren Gedanken, und Verſtändniſſen vor ſind, große Künſtler faſſen, und große Bücher, die ſie über die Beſchaffenheit des Augenblicks, in dem ſie leben und ſchaffen müſſen, erheben. Eine ſolche Stadt, ſeyn Sie gewiß, iſt Berlin, wenn auch die, welche ſie dazu machen, gerade nicht das Glück haben Sie perſönlich zu kennen. Dieß wollt' ich Ihnen nur, bei dem flüchtigen, geſchäft- und ereignißreichen Aufenthalt dort, vor die Augen halten, wo alles vor ihnen vorüberfliegen muß. Ein Freundesbrief ſoll Freundesſtelle vertreten!!

Mich ekeln ſchon jetzt die Zeitungskritiken! das iſt das Schlechteſte, was wir haben, das Seichteſte in Deutſchland überhaupt. Die Leipziger, von A. W. ſind noch die einzigen, wo etwas Mark und Bein, Leben und Zeichnung darin iſt.

Hier ſpielt Eßlair. So glücklich, Sie mit dem zuſammen zu ſehn, bin ich nicht! Wenn ich nur drei Bataillen gewonnen hätte! ich wollte mir ein Theater anſchaffen! Er ſpielte Theſeus wirklich wie ein Gott; und kann das Muſter ſeyn, die Fahne zum Weg, deutlich zu ſprechen. Otto von Wittelsbach ſah ich: der Mord ein Meiſterwerk! Hinein- und herausgehn Ein Stück; er ging, trotz der Wuth, mit Abſcheu hinein, und kam, trotz des Abſcheu's, noch mit Wuth heraus. Göttlich. —

Als ich Ihnen dieſes geſtern ſchrieb, ward ich dazwiſchen immer von Beſuchen geſtört. Ich erhielt dann noch geſtern Abend einen Brief aus Berlin. Sie wollten an dem Tage in Merope auftreten, von der Vorſtellung ſelbſt weiß ich alſo noch nichts. Ich freue mich im voraus des Berichts, den man mir treu und ausführlich davon zu geben verſpricht!" — —

In dieſem raſchen, leicht hingeworfenen, nur dem Augenblicke gehorchenden Herzenserguß iſt unvermerkt faſt alles, wodurch ſich die wahre und hohe Kunſt von der ſcheinſamen, unächten und kleinen unterſcheidet, in kurzen Andeutungen mitausgedrückt. Hier iſt gleichſam der Scheideweg angegeben, wo die Richtungen ſich trennen, und in ſtets größerer Abweichung auseinandergehen, die eine zum Großen und Schönen, die andere zum Mittelmäßigen,

Erkünſtelten, Schlechten. Wie wahr und richtig iſt der Zuſtand der Berliner Bühne und des Publikums ausgedrückt! Er iſt noch heute, nach achtzehn Jahren, ganz derſelbe. „Berlins Geſchmack iſt in Anſehung der Weiberrollen auf ſchwaches Regime geſetzt.“ Und damals war die Erſcheinung der Bethmann dem Gedächtniſſe noch ganz friſch! dieſer großen Künſtlerin, welche hier, ihrem Vermögen und Leiſten nach, ſo richtig bezeichnet, ſo gerecht gewürdigt wird! „Furchtbar, furienſtark, mit den Elementen verwandt, mythologiſchen Wahnſinn,“ nein, dahin ging weder ihr Naturell noch ihre K nſt. Aber mit den Männerollen ſtand es nicht beſſer; im Gegentheil. Und die Stadt! Kann man noch heute Treffenderes ſagen? „Sie putzt und ſchnäbelt gar zu viel an ihrem Kunſtgefühl, beleuchtet gar zu ſehr das Bewußtſeyn darüber, mit Kerzen, aus allen Fabriken, anſtatt dem Gehen und Kommen der Sonne ſich ruhiger hinzugeben.“ Dabei wird nicht verkannt, daß in der Menge zerſtreut viele Einzelne höheren Sinnes leben, auf welche der ächte Künſtler ſich ſtützen darf, denen er zuſtreben ſoll! Der Ausruf: „Wenn ich nur drei Bataillen gewonnen hätte! — ich wollte mir ein Theater anſchaffen!“ iſt eine launige Bezeichnung deſſen, was die Gunſt der Umſtände nie bei uns gefügt hat, die höchſten Machtgewalten aber, ſo leicht und lockend der Verſuch wäre, noch bis heute nicht in ihre Kunſtförderungen aufnehmen, nämlich des Vereins unſerer beſten Künſtler auf derſelben Bühne!

In ähnlicher Weiſe, nur dem Gegenſtand und Augenblicke gemäß anders geſtellt, wird über Eßlair geſprochen, ebenfalls bei Gelegenheit ſeiner erſten Gaſtrollen in Berlin. Wir laſſen dieſes Urtheil, das zwar einige Zeit früher fällt, dem vorigen hier folgen, da ſolches dem Zuſammenhange nach ſich ſo am beſten anſchließt.

An Ludwig Robert, in Poſen.

Berlin, Sonnabend den 8. Auguſt 1812.

„Ich habe mehr als Pflicht erfüllt: ich habe die Räuber, ſage die Räuber geſehen, und Kora von Kotzebue! Daß letzteres Stück, wie es daſteht.

gegeben wird, macht den Sitten der Deutſchen ächte Schande; daß es überhaupt gegeben wird, zeigt von der groben Rohheit des größeren Publikums unſerer Nation; daß Kotzebue es machte, von der Stümperhaftigkeit ſeiner Begriffe und der völligen Plattheit ſeiner Geſinnungen, denn auf Einer Stufe ſtehen *ſie darin gar* nicht. Den teuſchen Iffland, im Aufſtellen des Schicklichen und im Bemühen der Geſchmacksreinigung, verſteh' ich hierin nicht. Unſere Schauſpieler verdienen wirklich ein ſittenreinigendes Wollſpinnen, weil ſie dieſe leeren unanſtändigen Grobheiten mit Wohlgefallen ſpielten; in ihrem Sinne, als wäre es Shakſpeariſcher Witz; und hervorkehrten, wohl ärger noch, als es der Verfaſſer conzipirte, und ſich recht drin wälzten, ohne doch nur eine verſtändliche Perſönlichkeit hervorzubringen, ſondern bloße Bretterunart, und ſonſt gar nichts. Eßlair müßte ſolche Aufführungen tilgen helfen; und nicht ſie befördern, veranlaſſen. Auch war es denn leider ganz leer zu meinem Schrecke: obgleich er ungeſehen *dies* verdiente. — Er ſieht trotz eines ſchlechteren Anzugs, als wir hier zu ſehen gewöhnt ſind, nicht wie ein Hiſtrion, ſondern wie ein Menſch aus; mit beweglichem regſamen Blick und Mienenſpiel, länglich geſchnittenen Augen, die er auch wohlgeübt zu gebrauchen weiß; wie er überhaupt die Bretter kennt, und unendlich viel geſpielt hat, und Beifall gewohnt iſt. Er hat eine hohe Heroengeſtalt, und muß Halbgötter und phantaſtiſche Menſchen ſehr ſchön darſtellen; eine Stimme, wie ich ſie nie hörte, mit einer ſo umfaſſenden, in allen Tönen einnehmenden Skala. (Als er geſtern Morgen einen Augenblick bei mir geweſen, und wegging, ſagte meine Jungfer: „Ein hübſcher Mann!" — Ja! — „Und er hat ſo was Sanftmüthiges an ſich." Sie wußte es nicht zu nennen und meinte nur die Götterſtimme.) Eine Nüance von Vornehmheit fehlt ihm, jetzt-zeitiger möcht' ich ſie nennen, die man, wenigſtens ich, nach den erſten fünf Bewegungen vermißte. Schöne Füße für ſo große Geſtalt, die jedoch nicht hinderlich erſcheint, und gar kein eitles Spiel für Publikum; ſo iſt er öfters mit dem Rücken gegen die Zuſchauer gekehrt, welches mir ſehr wohlgefällt, ich immer wünſche, und nicht begreife, warum darin die Schauſpieler ſo viel bedenklicher, aber nicht *genug* als die Tänzer ſind; in jedem Moment wird doch in keiner Rolle geſprochen, und da thut eine lebhafte natürliche Wendung des Menſchen ſehr gut, und belebt Schauſpieler und Zuſchauer. Es kommen ihm nicht Einfälle genug in's Gemüth, alſo fallen ihm nicht genug Nüancen des Vortrags ein; und daher iſt er der Meinung, zu oft ſich in den Affekt ſetzen zu müſſen, in welchem man gar nicht anders kann als ſchreien, dies iſt die Urſache, warum er dies zu oft, und daher öfters ohne richtigen Grund nach treffender Wirkung, thut: bei Leibe aber nicht für's gröbere Parterre und deſſen groben Beifall, ſondern aus reinem Irrthum und Mangel, aber doch verführt von der zu willigen, alles leiſtenden Stimme, die ihm ſchon ſo herrlichen Beifall ſchaffte, und Zeit ihres Lebens ſchaffen muß. In ſeinen beſten Momenten erinnert er an Fleck. Abſtracte Mienen, des ſich ſammelnden Gemüths, oder des Wendens der Seele zu Himmel und Schickſal, haben ſie alle drei ſehr gleich. Er ſpielt ſehr deutſch, und doch wie Einer, der die Franzoſen geſehen, erwogen und benutzt hat; dies in ſeinen theathraliſchen Bewegungen, die er gehöriger Weiſe al fresco nimmt; aber bei weitem nicht mannigfaltig und witzig genug: wie denn Witz ihm in allem, was er auch gut leiſtet, am meiſten fehlt. Dabei ſpielt er nach Stimmung und Eingebung; und aus großer Routine auch mit Ueberlegung,

womit er ſich klug genug unterſtützt, wenn er ſich ſchwächeren Herzens fühlt. So gab er die Räuber. In der Stelle, wo er die groben Ermahnungen des Mönchs anzuhören hat, ſah er mit ſchwarzem, vorn aufgeklappten, mit rothen Federn in die Stirn gedrückten Hute, gradauf ſtehend auf eine paſſende Streitart gelehnt, außerordentlich gut, und menſchlich, und edel, lebendig zuhörend aus; wie ein wirklicher Menſch, und hochartig. Auch antwortete er in edelgefaßtem Schmerz dem Mönche ſehr ſchön in den abgebrochenen Reden. Als er ſich erſchießen wollte, ſpielte er meiſterhaft; eindringend verſtändig, verloren forſchend und unglücklich; mit den paſſendſten Gebärden; ſo gelungen als möglich. Auch erſtach er das Mädchen ſo außerordentlich, als es nur möglich iſt; wie Fleck, wenn er ſo etwas gut machte. Auch kann er ſehr ſchön ohne Worte sanglotiren, il n'y a point de mot dans notre langue; Schluchzen allein iſt es nicht. Wimmern und Schluchzen. Noch machte er manches ſchön; ich rede vom Schönſten. Ja! noch Eins! Er las den Brief des Vaters gleich zu Anfang göttlich, und war in dem Zimmer zu Hauſe, wie nur große Schauſpieler, wie Menſchen in ihren Zimmern, Helden. Er wurde den Abend ſehr beklatſcht und herausgerufen, und es war jenes Klatſchen in der Luft, welches ganz allein nach gutem Spiel erfolgt und nicht von der Menge der Hände abhängt. Vorgeſtern ſpielte er Rolla bei leerem Hauſe; mit der Fähigkeit, die du ihm nun kennſt; nahm aber die Rolle, eine Nüance oder ein paar, franzöſiſcher; und die Rolle, ſage ich, lieferte ihm nicht jene Momente, in denen er mir völligen Beifall ablocken konnte. Er wurde wieder herausgerufen. Uebrigens habe ich das Publikum noch nie gerechter gefunden; wo ſie konnten, ehrten ſie den fremden Künſtler; wo ſie wußten, zeigten ſie ihren völligſten Beifall unbefangen gern, und wahrlich ſie ſchienen's beide Abende auch ganz zu verſtehen.

Eßlair macht einen ſo lieben Eindruck als Menſch, und zeigt den in ſeinem ganzen Vortrag ſo, daß man ihn perſönlich lieben muß; dafür war ich ihm ſchon mit meinem ganzen Herzen dankbar. Sein kleiner Beſuch hat ihn in meiner Gunſt beſtätigt. Er hat etwas liebenswürdig Gütiges. Rauchtabak roch ich, dies gehört diesmal zur fehlenden Nüance von feinſter Welt. Er behauptet keine Zeit zu haben! er eilte ſo, daß ich beinahe nichts mit ihm ſprechen konnte, als von deinen regrets, zu einer Probe vom Tell, der heute gegeben wird; hier die Austheilung. — Leb' wohl! Ich bin zu müde: ich habe einen kranken Kopf, und nur meine Theaterleidenſchaft und du konnten mich ſchreiben machen. —

N. S. Er brachte mir einen Brief von J. S. — Meine ganze Liebe wallt zu Flecks Grabe. Die Propheten, Dichter und Künſtler, die Gottgeſandten, ſollten doch ſo lange die Welt ſteht, leben, und nicht ſich deteriorirend altern, wie wir Gemeinſten, Elendeſten. Ich bin heute völlig elend; in allem! Eßlair bleibt nur bis den 14. Die Bethmann, die ich nach der Probe ſprach, kann nicht genug erzählen, wie herrlich er in Theſeus iſt, und wie über alle Maßen vortrefflich in der Beichte; ſie ſagt, darin ſtellte er den Theſeus auf den Kopf. Gerade umgekehrt!"

In den Strafantrag zu einem „ſittenreinigenden Wollſpinnen" wird gewiß mancher Leſer heiter einſtimmen. Bei dieſer Schilderung Eßlairs aber fällt uns auf, was wir für alle

Beſchreibungen dieſer Art in Rahels Briefen zu bemerken haben. Sie ſcheint völlig planlos, ſprungweiſe, willkürlich abgefaßt, bald nach dem Bedeutendſten und Tiefſten, bald nach dem Aeußerlichſten und Kleinſten greifend, das Verſchiedenartigſte frei durcheinander miſchend. Sehen wir bloß auf das Verfahren, ſo dünkt uns faſt verdrießlich, ſolche verworrene Wege mitgehen zu ſollen. Allein wir werden bald gewahr, daß das Reſultat ganz entgegengeſetzter Art iſt. Wir finden, daß wir unverſehens, auf jenen Wegen, zu einem deutlichen hellen Bilde gelangt ſind, daß die feſte, ſichere Geſtalt anſchaulich vor uns ſteht. Und dieß erklärt ſich leicht! Die Einzelzüge nämlich, welche gegeben werden, ſind alle aus dem lebendigen Ueberblick eines Ganzen geſchöpft; ſie mögen noch ſo entfernt auseinander liegen, ſie gehören und paſſen zuſammen, ſie widerſprechen einander nicht, ſondern ergänzen einander, die Einheit der Anſchauung bricht gerade aus dieſer Folge des Verſchiedenartigen um ſo ſtärker hervor; die lebendige Wahrnehmung verfährt ſelbſt nicht anders, und indem ſie das für die Reflexion Auseinanderliegende, in dem Lebenseindruck aber Vereinigte, raſch zuſammengreift, verwirrt ſie nicht, ſondern ſie gleicht aus und verbindet, ein Verfahren, das der darſtellende Künſtler ſogar nachzuahmen ſucht, hier aber ein lebhaftes, raſches Naturell gleichſam nur als unbewußte Fertigkeit ausübt! „Abſtracte Mienen, des ſich ſammelnden Gemüths, oder des Wendens der Seele zu Himmel und Schickſal,“ und „Rauchtabak roch ich, dies gehört diesmal zur fehlenden Nüance von feinſter Welt,“ dann, „Schöne Füße für ſo große Geſtalt,“ und „Ohne Worte ſinglotiren.“ dieß alles muß zuſammen und jedes an ſeiner Stelle ſeyn, um das Bild in unſerer Vorſtellung vollſtändig aufzubauen.

Wie unbeſtechlich der Wahrheitsſinn Rahels war, wie unfähig, ſich zu verläugnen oder gar ſich etwas einzureden, dafür giebt den ſchlagendſten Beweis ein Brief an Marwitz, worin von Wolff, dem eben von Weimar gekommenen, geſprochen wird. Die Verehrung Rahels für Göthe war gränzenlos, ſie

wußte, daß er das Ehepaar Wolff dringend nach Berlin empfohlen hatte, daß er auf ihren Erfolg rechnete; sie hätte gewiß gern diesen Wunsch ihm erfüllt gesehen, mit willigem Opfer dazu beigetragen, diese Anerkennung für Weimar zu gewinnen; und was konnte bestechender für sie seyn, als das Urtheil Göthe's, der jene als vortrefflich anerkannte? Aber das konnte weder Rahels Sinn befangen, noch ihr Urtheil bestechen. Sie hatte keinen guten Eindruck von den weimarischen Künstlern, und schrieb ihrem Freunde unverhohlenen Bericht.

An Alexander von der Marwitz, in Friedersdorf.

Berlin den 5. Mai 1811.

Nun kommt der Steckbrief von Wolff; in dem dieser stecken sollte, welches nun umgekehrt ist, und da Sie schuld sind, Sie es auch entschuldigen müssen! — Sehen Sie, wie Jean-Paul'sch man wird, wenn man nicht schreiben kann, und nur etwas Witz stellt sich ein? Mein tiefster Ernst. Ich kam natürlich, wie wenn man allein geht, und Niemand auf einen wartet, zu spät nach Möllendorfs Loge. Und im Korridor hört' ich schon eine mir unbekannte Stimme sehr theatralisiren; das Auseinanderfolgen der Scenen war mir nicht gegenwärtig, und stutzend dacht' ich, wenn er das nur nicht ist. Ich trete ein, und Maria ist auf der Bühne, mit Mortimer vor sich. Ich erkenne Wolff, und sehe zu allererst, eine verdrehte Bewegung des Unterarms und der Hand. (Aus der er auch nie herauskommt.) Auch mit den Füßen und Beinen weiß er sich bei weitem nicht so gut zu behelfen, als unsere Akteurs. Worüber ich aber ganz ernsthaft, und fast traurig in der Seele ward, ist, daß ich mir durch ihn vorstellen muß, das Weimarische Theater ist nicht besser, als unsers; oder vielmehr, wenn es auch in manchen Stücken besser ist, so hat es doch unsere Fehler; diese Fehler aber sind mir die allergräßlichsten, und erst seit den guten Stükken, mit den demonstrirenden Versen, bei den mittelmäßigen steifen Gemüthern der gewöhnlichsten Subjecte, beim Theater Mode geworden. Dieser große, alle Wahrhaftigkeit und Schönheit des Spiels aufhebende Fehler besteht darin, daß die Mimen den Zustand der Personnage, die sie darstellen, nicht aufgefaßt haben, sich nicht angeeignet haben, sich ihn nicht anzueignen vermögen. Sie wissen nicht, und fühlen's nicht, wie die Großen unter ihnen, daß Worte, Phrasen, nur Befehle sind, um Gemüthszustände von sich zu geben, nichts, als ein Bild dieser Zustände; und Bilder selbst nur karakteristischere Zeichen des Bestrebens nach Ausdruck. Pomphaft, und unverständig, trennen sie dem Dichter jetzt ein Wort vom Andern, führen dies, so zu sagen einzeln, seinem gröbsten Verständnisse nach, auf, und wollen dem Autor nachhelfen. Dann und wann denken sie sich aus, wie man etwas machen müsse. Und das ganze Studium dieser Kunst besteht doch nur darin, auf's pünktlichste zu wissen, was man nicht machen darf. Durchdrungen muß der Schauspieler vom ganzen Stück seyn, jede Rolle, jede Zusammenstellung wissen, und kennen; muß vom Himmel die Gabe haben,

Zustände zu fassen, und auszudrücken, das letztere ist eine rohere, äußerlichere und allgemeinere; wenn er dann nicht thut, was er nicht darf, — und diese prohibirenden Gesetze aus allen Gegenden des Rechenschaft gebenden Geistes zusammen hat, — und sich freies Spiel läßt, so werden wir Gutes haben. Unsere jetzigen Akteurs aber, wissen von keinem Stück, keinem Dichter, keiner Stimmung, keinem menschlichen Zustand; und ennuyren mich bis zur Nervenkrispation. Auch Hr. Wolff nahm jedes Wort, wie unsere Stich's, einzeln; und bekam nie die Rolle zusammen. Seine Stimme ist nicht schlecht, noch unangenehm, (das R spricht er scharf, also tragisch), aber sie ist sich nicht gleich und drückt nie jemand aus, der aus einem Punkt der Seele heraus lebt; sondern nur einen Menschen, der bald von einer bald von einer andern großen Idee, oder von solchen Menschen, erfaßt seyn kann: folglich kann er nichts Bewundernswerthes, nichts Verehrungswerthes — einen solchen Menschen nämlich darstellen: gewiß mancherlei romantisch Anziehendes, Bemitleidwerthes; wenn er nach Karakteren, und nicht nach Worten spielen wird. Ich habe eine Ahndung, daß er Lieder, u. dgl., in tollen Reimen und Versen, gut sagen kann. Wie das Parzenlied; welche von Schiller: und sehr viele von Shakespear. Wo er vague bleiben kann, und anklingen an ganz phantastische allgemeine Zustände der außermenschlichen Dinge, und auch in solchen phantastischen Gemüthszuständen, kann er wohl sehr gut seyn; das glaub' ich, durch seine Augen, die man im dritten Range sieht, durch ein adliches Gemüthswesen, welches ihn sogar während des schlechten Spiels bemeistert; und weil er, so wie es nur reimte, ungewöhnlicher, phantastischer, in weitern Kreisen, und allgemeiner wurde, gleich gut wurde, und einem Schönes in den Sinn brachte. So viel! weil er von Weimar kommt. Wo der künstlerischte Deutsche lebt; von dem ich hoffte, daß er ganz Kunstwidriges, in seiner Nähe nicht aufkommen läßt; ja tödtet, mit Macht und Wache. Bei seinem Entschlusse. Es muß doch nicht gehen; und das ist es, was mich so ernst über unsere deutsche Kunst machte, und diesen langen Brief veranlaßt. Sind sie darüber mit mir einverstanden? Und vergeben ihn mir? Ich meine, sehen Sie ein, wie er entstanden ist? Ihnen mußte ich ihn doch schicken! Sie werden noch mehr, noch viele Plage mit mir haben.

Mlle. Beck spielte die Elisabeth göttlich. Sie unterschrieb stumm, allein, wie Elisabeth selbst! Die Bethmann hatte sehr schöne Momente. Spielte aber zu Anfang heftiger als sonst." —

Munterkeit und Laune der Bemerkungen dürften bisweilen täuschen, als sey es nur auf Witz und Scherz abgesehen, allein wer den Geist dieser Mittheilungen näher prüft, wird bald zugestehen, daß Witz und Scherz in ihnen niemals Zweck sind, ja nicht einmal eine Stätte finden, außer wo der Ernst selber sie herbeizieht und das Treffende vorwaltet. So in folgendem Briefe.

An Auguste Brede, in Frankfurt a. M.

Prag, den 10. Mai 1814.

Kaltes, trübes, feuchtes, windiges Regenwetter obenein.

Holder Karakter! Ich wäre rasend geworden, wenn Sie mich nach einer andern Station gefahren hätten. Aber Seelen, wie Sie, geschieht

und entwickelt ſich alles leichter, weil ſie alles leichter, auch loſer nehmen aber ſehen Sie auch Einmal mein Geſicht, und Ihres! Wenn die Natur — und was iſt die Natur? Alles; von Anbeginn an: Kleinigkeiten! — ſolche Dekrete ausſpricht, dann wehre ſich mal Einer; oder beſſere ſich! Was hätte ich nicht gleich beim erſten Deichſelbruch für verdeichſelte Brüche geſehen! und für Dukaten im Geiſte ſchwinden! — Eins bitt' ich mir aus, Traute! Sie ſollen mir nämlich im äußerſten Detail trauen! — über Ihre Angelegenheiten haben Sie holt die Gnod! mich immer ſehr au fait zu ſetzen; ſonſt ſitz' ich und zerbreche mir immerweg den Kopf mit den größten Sorgen. Die grünen Bohnen, den Spargel, habe ich Ihnen — auch mit einigem Nachrechnen — beneidet; hier weiß ich vom Frühling nichts, als daß Schnee Koth geworden iſt: und die Wirthinnen ſchreien, es ſey nichts zu haben in der Jahreszeit, und der Theurung. Einmal koſtet das ſchmutzige Papiergeld viel, einmal weniger: noch immer ſo! Wunde auf; Wunde zu; „das iſt all eins!“ Wenn ich Wunde ſage, mein' ich als Moderner — ſo verſtümmelt ſind gegen die Antiken — Janustempel. (Warum ſchreib' ich Ihnen heute ſo ſonderbar, außer meinem — gewöhnlichen — Stil; dies iſt auch meiner; halb in Robert ſeinem? Weil ich Sie und mich Arme, gern ermuntern, und beſonders die ſchwarzen Dünſte aus dem ſchwarzen Herzen nicht will an's Licht ſteigen laſſen; — und weil mir Karl Maria von Weber dieſen Mittag einen ſehr ſchönen Brief vom Herzog von Gotha, in dieſem Stil geſchrieben, vorgeleſen hat. Der Stil ſelbſt iſt eine Manier, ein Gewandel, welches ein Launiſt an: aus: und abziehen kann; aber weh einem Andern, der ſich in dergleichen Garderobe verwickelt! Denken Sie ſich, mit Laune, allerlei komiſche Auswickelungen aus ſolchem Kleiderhaufen! Zufälle und Geſchichten, mit und unter denen das geſchieht! Ich habe ſo eben dies Gewand anſtändig zwar noch, aber voll Ueberdruß, weit weggelegt.

Es war ſehr ehrlich von Ihnen, liebe Guſte, mir von Nürnberg zu ſchreiben: wie in Balſam eingetaucht, wirkte der liebe unſchuldige Brief mit ſeiner Phyſiognomie auf mich. Er ſah aus wie Sie: und ſchien auch Ihnen Bedürfniß zu ſeyn. Das freut mich. Vorgeſtern Abend nach den Verwandſchaften und den neuen Ballet erhielt ich ihn. — Eliſa Valberg wurde von der Schröder — nämlich die Fürſtin — ſehr ſchön geſpielt; ſehr ſchön: auch gut angezogen, außer daß ſie, als ſie zum Gemahl kömmt, nicht einmal Handſchuh in der Hand hatte; welches mich Schwächling die ſehr gut geſpielte Scene hindurch ſtörte. Einen Zuſatz von ganz moderner Prinzenartigkeit (mit artigkeit mein' ich haſtigkeit; nicht die Artigkeit) und Zartheit hätte ich dem Spiel noch gewünſcht: denken Sie aber ja nicht, daß das auffallend war, oder ganz fehlte! Mattauſch hat einen gewiſſen Wackel beim Schreiten durch die zu große Körperſchwere erhalten, der das geübteſte Auge, beſonders in der Rolle, erfordert, um zu ſehen, daß er ſie ganz Prinz ſpielte; ſo modern und gut erzogen, als möglich, mit all' der Behaglichkeit, in dem Zurückhalten, welche ſolche Erziehung und ſolch ein Leben nur geben kann. Er war ſo täuſchend in ſeinem Benehmen, daß er mich in die größte Rührung und Emotion verſetzte, ſo ähnlich war es dem all unſerer Prinzen; und wegen der Herzlichkeit der Rolle, und den Verlegenheiten, die ſie in der Stellung des Fürſten gegen den rechtlichen Gouverneur mit ſich führt, Prinz Louis Situation und Betragen ſo ähnlich, daß ich zu vergehen glaubte. Er war ganz wie unſere Prinzen angezogen, und auch in

der Körperhaltung wie ſie!! — Er ſpielte tauſendmal beſſer als ſonſt, und mit täuſchender Eingebung und Natur. Nur die Jugendlichkeit mißte man: und das ich, in deren Phantaſie ſie ſchwerer ſchwindet; und das nur, weil er an ſeinem Verfall Schuld iſt. Durch Tabakrauchen, und verbürgertes, und vernachläßigtes, unelegantes Leben außer der Bühne. Nichts macht alt, als das Einwilligen darin, Vernachläſſigung der Jugend; und Mangel an ewiger Eleganz: man kann nicht nur Abends um 6 Uhr ein Künſtler ſeyn — Volk! — man muß es den ganzen Tag ſeyn; beſonders wenn wir die Kunſt in unſerer eigenen Perſon vortragen ſollen. Große Gage! große Gage! wie in Frankreich, in England, und unter dem Könige Friedrich dem Zweiten!! Liebich ſpielte ſehr gut: leider aber wußte ich diesmal jedes Wort noch von Fleck; wie er's in der ganzen Liebenswürdigkeit ſeiner perſönlichen Blüthe vortrug! „Reſüßirt!“ ſchrie der Gott! wie ein Engel. Und erblaßte, in Blick und Mienen. Göttlich! Madame Brunetti war weiß mit roſenrothem Atlasband; und ſpielte weiß mit roſenrothem Atlasband: wie immer. Mad. Liebich gut; doch auch die Döbbelin ehemals beſſer, nüanziger; gekränkter. Das Ganze war aber ſehr gut, und durchaus unterhaltend, für mich iſt das viel; wiſſen Sie. Schröder, als Verlobter der Roſenrothen, ſo gränzenlos ſchlecht, daß er durchaus ein Intermezzo war. Wie Einer von einer ſolchen Winkelgeſellſchaft, die ſich in Klüften aufhält; wo auch Bäder ſind, und wo man vorbei reist, wenn man nach Pyrmont, Aachen, oder dergleichen, fährt! und als wäre er einſt Springer geweſen: und hätte da immer die Zwiſchenreden gehalten. Wie konnte die Schröder daneben nur ſpielen! Geſtern ſpielte ſie im Vehmgericht die Verbrecherin. Wundergöttlich: die ſanften Stellen aber nach:ti:gallte ſie gedehnt, leiſe und rührig ab! — welcher tiefer, finſterer, grober Irrthum! Ihr Talent und ihre Eingebungen ſind aber ſo ſtark, daß ſie ſich mitten in ſolchen langweiligen Momenten, mit den ſchönſten Ausbrüchen von Spiel, Ton und Einfällen, ſelbſt unterbrach. Publikümchen wußte von allem nicht; applaudirte, rief heraus; dafür iſt's nicht bezahlt, aber es bezahlt. Sie war erſt in grauem Sammt, mit Schwarz und Weiß beſetzt, dann ein grautaftnes Nachtkleid, und Nachthaare — herunter; dann weiß: mit einem Wittwen:Kopfputz mit drei Spitzen im Geſicht und einem Muſſelinſchleier herab. Die Mad. Löwe erſt wie eine rothe Kartendame angezogen: dann Battiſtmuſſelin, ganz weiß, altdeutſch, gut gemacht. Doch demoiſellig: ſehr vermagert. Geſpielt wie jede Rolle: und ungeheuer gegen die Schröder abgepralt. Nämlich auch für das dunkele Gefühl des Parterre's etwas auf Puppe reduzirt; durch jene wirklich gewaltig Ausgeſtattete. Sie hatte bloß altdeutſche Lockenfülle, aus einem altdeutſchen Scheitel um ſie her fallende, zum Kopfputz. — Wie ich dazu kam, das Gräuelſtück zu ſehen? Bayer invitirte mich bei Mad. Liebich; und da that ich's aus Artigkeit. Meine Schwäche! Es gereut mich wegen der Schröder nicht. Nun geh' ich in Grünbaums Benefiz, die Schweizerdirne! Adieu! ich erliege! Soll ich ein Theaterblatt ſchreiben? Das fehlte mir!“ —

Wie tief und gewichtvoll hier der eine Ausſpruch, der Anſchrei an das ſinnloſe, gemeine „Volk:“ „Man kann nicht nur Abends um 6 Uhr ein Künſtler ſeyn; man muß es den ganzen

Tag seyn; besonders wenn wir die Kunst in unserer eignen Person vertragen sollen!“

Der Unwillen gegen Iffland und die Klagen gegen das von ihm angestiftete Theaterübel sind am bündigsten in einem Briefe ausgesprochen, der hier nicht fehlen darf. Mit sichrem Griff ist das Geheimniß von Jfflands ganzem Bühnenbetrieb erfaßt und enthüllt, der Schlüssel seiner Mängel und Laune in dem Worte: „Verlegenheit“ gegeben. Niemand wird Jfflanden ächte Kunst und große Meisterschaft absprechen, allein er selbst fühlte die engen Schranken, die sein Naturell ihm setzte; und um seine Armuth an Einfällen zu bedecken, und sie noch gar für Reichthum auszugeben, half er sich stets, wo die Kunst nicht ausreichte, mit täuschenden Gaukeleien aus. So war auch sein Grundsatz, junge hübsche Leute durch seine Meisterschaft bloß abzurichten, und in seiner Zucht und Leitung sie nach Bedürfniß vorzuschieben, wobei er darauf rechnete, daß das Publikum sich leicht gewöhne, und den bekannten Zuschnitt bald für den rechten halte. Auf alles dieses deutet Rahel hin. Wir bemerken aber noch, daß sie nicht aus vereinzelter Auffassung spricht, sondern wie sie fast immer pflegt, aus allgemeiner, weitverknüpfter Wahrnehmung, wozu der besondere Gegenstand nur gleichsam die Anwendung liefert, ohne daß gerade er den Gedanken bestimmt. Hiedurch besteht selbst in dem harten Ausspruch eine Art Unpartheilichkeit. Wir lassen nun ihre eignen Worte folgen.

An Auguste Brede in Stuttgart.

Mannheim, den 9. November 1816.

„Den jungen Gern sah ich in Frankfurt am Main den Richter in den Quälgeistern spielen. Gut, würd' ich sagen, hätte ich nicht zu Anfang seiner Laufbahn in Berlin gesehen, daß ein wahrhaft Talent zu einem rechten Künstler in dem Menschen sitzt — er spielte damals einen Bedienten in Shakespeare's Julie und Romeo, wie ein Franzos, ein Italiäner, kurz eine lustige Maske aus alter Zeit, mit Leichtigkeit, Einfällen, Grazie, und was am meisten zu bewundern war, vollendeter Gewandtheit, ganz selbst erfunden, ganz idealisch gehalten; und wahrhaft komisch. Jetzt ist sein Talent rein weg verschwemmt, vom Zusehn anderer Elendigkeit, Künstelei, und Nüchternheit, und Verlegenheit darüber, die sich zu Manier ausgebildet

hat; er, ein treuer, fleißiger Nachahmer von Iffland; so daß er mit all dessen Fehlern vor einem steht, und man beim Ueberlegen doch das etwa Beste an ihm, nicht ganz gefunden hat. Dieser wenig begabte Pedant hat nicht allein der Berliner, sondern den deutschen Bühnen großen Schaden zugefügt, bei mancher Ordnung der Scene, und gesellschaftlichem Vortheil ihrer Mitglieder; und mich verfolgt er noch nach seinem Tod!!! Muß ich nicht rasend werden, — Wien nicht ausgenommen, — auf allen Theatern Deutschlands Einen zu finden, der ganz wie er spielt, schnarrt, glupt, spricht, die Hände dreht, fingerirt, pausirt, einzelne Worte mitten vor oder aus einer Phrase wie verlorene Schildwachen hinaus schickt, und als solchen ihnen keine Lebensmittel, d. h. keinerlei Accent und Beziehungston mitgiebt, es dem Hörer in seiner Verlegenheit überläßt, was sie damit machen sollen, und diese Verlegenheit noch für künstlerische überlegte Absicht ausgeben will! Solche verfolgen mich noch, wo ich ihn schon lange vergessen hätte, und hetzen den alten Aerger wieder in mir gegen ihn auf. Woran liegt es, daß das Falsche viel mehr um sich greift, Nachahmer, Vertheidiger, und Lobredner findet, als das Aechte? frag' ich mich ewig: und fragte es erst diesen Mittag, als ein kluger, siebzigjähriger Célibataire, der weichmüthig und liebenswürdig ist, allem Hergebrachten auf's willkürlich-unvernünftigste das alte Irrwort redete! Wie kommt's? Da Aechtes Wahres ist, und Wahres viel einfacher, als Lügen und Irrwege des reinen Denkens. So herrschte Iffland; nicht durch sein Besseres, durch sein Schlechtestes. So will man mich jetzt gelten lassen, da edler Unwille in seinem Muth sich nicht mehr zeigt, und mehr dergleichen in mir; und in meiner reinen, unschuldigen Jugend war es gefährlich mit mir umzugehen! — Aber reizend, zum Glück! Nun ich auf mich gekommen bin; genug! Das Theater amüsirt mich hier genug! („Ziemlich" gefällt mir nicht: und „sehr" auch nicht). Müller ist oft sehr gut, Heck ganz vortrefflich. Mayer manchmal gut, nie eine Rolle durch; er hatte gewiß das Unglück, zuerst in Kostüm und nicht in Konversationsstücken zu spielen; um dies zu verdauen, gehört ein kräftiger Talent. Nämlich, reichere, gewandtere Einbildungskraft, ein schwerer Herz. Seine Stimme hat Töne, seine Gestalt einen schön gestellten Kopf: auch hat er einen Blick. Sontag ist in italienischen Opern sehr gut. Eine Dlle. Pohlmann, recht sehr viele Anlagen, sie singt nie schlecht, könnte vortrefflich singen, ist hübsch, nicht ohne Sinn, nie gemein, sehr jugendlich. Diese alle zusammen machen, daß ich meist hinhören muß; die Stücke beurtheile, belache, beweine ich auch. Das Haus gefällt mir ungemein, ich kenne kein Angenehmeres, den Eingang schon mitgerechnet, der großartig ist, unsere Loge ist mir bequem; kurz, das Theater werde ich in Karlsruhe vermissen. Mlle. Beck hat sich sehr gebessert. Sie spielte eine Herzogin in Ubaldo, wo ich sie mit zu dem Größten rechne was ich sah; sie spielte auch Lady Milford vortrefflich, und die Scene, wo sie den Major erwartet, besser als Sie und die Bethmann. Das ist kein Spaß. Die Schuld spielte sie in der letzten heftigen Manier der Bethmann nicht im geringsten knechtisch nach: da würde mir auch die theuer geliebte todte Herzensfreundin nicht gefallen haben. Dies sag' ich so gerührt, als sagt' ich's ihr selbst dahin, wo sie ist. — Im Schutzgeist sang sie im hohen und tiefern Leiterton die ganze ewige Rolle sentenzisch donnernd her. Dies begriff ich nicht, nach solch' einem Spiel, wie in Ubaldo??!! Das frag' ich sie aber.

Rebenstein ist ein Exempel. Ein Exempel, wie die menschliche Natur in einem Menschen ausgerottet werden kann; welches man sonst nur bei mißhandelten Sklaven sehen soll. — Unser geliebter Tieck behauptet, alle Menschen haben mimisches Talent in sich; ja, sogar die Thiere: und er hat Recht. Wo käme sonst alle National-Gebärde, Ton und Benehmen her? Wie so sänge der Sachse, schnarrten und schnauselten wir, drückte der Schlesier u. s. w. In Rebenstein ist der Quell alles Nachahmungsvermögens rein verschüttet, durch lauter Lehren von dem, was nicht existirt: er sah die ganze lichte Welt nicht mehr, und nur seinen Lehrer, und auch den in völlig blindem Glauben bei ganz geschlossenen Sinnen: nun ist er auch vollkommen Marionette, trotz Fleisch und Blut; wenige Gebärden, wenige Töne, ohne alles Leben. So etwas ist mir nie vorgekommen: dies konnte nur Iffland gelingen: und diesem nur bei Rebenstein. Alles ist Negation bei ihm; zum Glück hat er die Knochen erhalten, daß die wohlgemachten Mäntel haften. Ein Wunder ist der! Ich bin ganz entzückt, daß er sich außer Berlin zeigt, der Lieblingslehrling seines verstockten Meisters. Verstockt war Iffland in seinem Directions-Glück, unter dem Götzendienst, geworden. Und nun ruhe er seelig! Ich bin ihm nur in Andrer Seele böse, wo sie ihm so Unrecht thaten; und den armen Rebenstein bedaure ich wahrhaft. Der arme hübsche Mensch war ein Opfer. Die Catalani hab' ich gehört; davon mündlich! Ihr Enthusiasmus freute mich!" —

In demselben Sinne heißt es in einem späteren Briefe aus dem Jahre 1818:

An Friedrich August von Stägemann.

Karlsruhe, den 31. December 1818.

„Der Tod des Großherzogs hat auch die Stadt sehr still gemacht; das Theater das Aug' — geschlossen; die Gesellschaften gehemmt. Es wird alles allmählig wieder angehen. So ist es äußerlich hier. Eine Stadt ohne Theater ist für mich wie ein Mensch mit zugedrückten Augen: ein Ort ohne Luftzug, ohne Kours. In unsern Zeiten und Städten ist ja dies das einzige Allgemeine, wo der Kreis der Freude, des Geistes, des Antheils und Zusammenkommens — auch nur — aller Klassen gezogen ist. Nichts desto weniger applaudir' ich Sie doch, daß Sie nicht ins Theater gehen: d. h. es macht mir Vergnügen. Lassen Sie sich gestehen, daß kein Theater in der Welt mir den Aerger abzwingen kann, wie das Berliner — seit Iffland, — erstlich, weil keines mich so interessirt hat; dann giebt es keines mehr (es hat aber schon angesteckt!) mit solchen steifen Prätensionen an sich selbst. Es ist eine Zwangsanstalt für Schauspieler und Publikum in allen Rücksichten, nach und nach geworden — das wird Schulz wissen! Jetzt braucht man nur die Rezensionen in den Berliner Zeitungen zu lesen, um über die ganz inhaltleeren Ansprüche, und Beurtheilungen, den Gichter zu kriegen — wie sie hier sagen, oder: alle Zustände. Es freut mich also, daß Sie Rache für mich nehmen, an dieser Anstalt! die so viel gute Elemente so hartnäckig und langjährig zu ersticken bemüht ist. Um so mehr aber noch gefielen mir Ihre schönen Verse über Milders-Töne. Es hebt so richtig aus Ihren damaligen Gedanken, Situation und Gefühl darüber an, dieses Gedicht: das ist bei mir eine große Hauptsache; nämlich das Wirkliche eines Gedichts.

Iſt das proſaiſch? mich dünkt nicht; ich halte unendlich auf das Reelle bei allen Eingebungen; es müſſen nämlich welche ſeyn, ſie gehn aber nur aus dem wahren wahrgenommenen Seelenzuſtand hervor: und darum gefallen mir oft die paußbackigten, mit noch ſo dithyrambiſchen Worten in die Silbenlänge gezogenen Gedichte nicht; und aus eben dem Grunde Ihre oft ſo ſehr. Die Sappho möcht' ich gerne ſehen; Auszüge haben mir davon gar ſehr gefallen: auch ſagte uns Mad. Schröder dieſen Auguſt hier ganze Scenen davon bewundrungswürdig. Mir iſt Mad. Wolff von jeher — ich kenne ſie aus Berliner Gaſtrollen — nicht genug von innen kräftig geweſen. Doch mag ſie viel gelernt und gewonnen haben; und eine Leidenſchaft, die uns in ſo andere Zeiten und „Gelegenheiten" wie Logau ſagt — entrückt, ihr mit angelerntem und angedachtem Maß ſchon gelingen." —

Und aus noch ſpäterer Zeit wird dieſes wuchernde Theaterübel auch in Betreff der Muſik als der Bühne und dem Publikum ſchon gemeinſam, und nun durch beider Schuld fort beſtehend, mit Unluſt ſo vorgeſtellt:

Aus Tagesblättern.

Berlin, den 19. Februar 1820.

„Anſtatt des Tagebuchs ſtehe lieber Folgendes hier: nur dies noch! Vorgeſtern ſah ich Alceſte, auch nur ſtärkere Beſtätigung alles Alten über unſer Berliner Theater. Schlechte Plätze. Kreiſchendes Orcheſter. Fürchterliche Tanzkunſt, wo die Tänze nicht einmal zu der Muſik gehen wollen; ohne Sinn, ohne Verſtand, ohne Grazie, mit Seiltänzer-Mühe, ohne ſie wie dieſe Tänzer unſchuldig uns anzurechnen. Sänger vom Berliner Publikum gebildet. Das Publikum ſich eine Art Beifall für Gluck auswendig gelernt, welchen zu wiederholen es keineswegs unterläßt, aber doch endlich nur ſehr läſſig bezeigen kann; auch die Einzelnen in den Logen, Einer gegen den Andern. Stümer ſehr gut geſpielt; wird ſich aber die Bruſt angreifen. Weber läßt die Blasinſtrumente mit den Sängern in die Wette forciren; Töne in Fresko darzuſtellen, muß man von den großen italieniſchen Sängern gehört, und es bemerkt haben. Man kann den Ton weit ausſchicken, ohne zu ſchreien: wie die Farben klumpenweiſe für die Ferne auftragen. Wenn Gluck nur Einmal ſolche Oper aufführen könnte! ſchon in Paris, durch Tradition im Orcheſter, hört man wie es Gluck gemeint hat. Es iſt noch viel zu ſagen. Neulich ſagte ich, alle Kunſt müſſe einer Nation natürlich ſeyn; d. h. in den untern Volksklaſſen entſtehen; ſonſt vagirt ſie, hat keinen Boden, wird Krittelei, wenn ſie vorher noch glücklich Nachahmung war. Erſt geſtern, als Goethiſche Lieder ohne Begleitung geſungen wurden, drang ſich mir von Neuem auf, daß es nur verbeſſerter Wachtſtuben- und Handwerksburſchen-Geſang im Wandern war. Hier haben wir keinen andern Volksgeſang. Nun giebt's noch Soldatenlieder aus dem Krieg. Alles andere Singen, auf den Theatern, iſt bald italieniſch, bald halb dieſer Geſang, halb jener bezeichnete, auf Gluck, Mozart u. ſ. w. angewandt; und meiſtens ſchon damit angefangen, die Singorgane ganz mißzuverſtehen. Dabei ein unendlicher Dünkel; auf dünkelhaften ſogenannten

Patriotismus gepflanzt. Man findet hier mehr schöne Stimmen, als man nur irgend vermuthen sollte; aber gleich werden sie verdorben; in die Kehle hineingezwungen, die Brusttöne bis zur Vernichtung forcirt, gequetscht, gekälbert. Leidenschaft besteht nur in Forte und Piano, in Dehnen, et cetera!" —

Wir hätten noch zahlreiche Nachrichten und Bemerkungen aufzureihen, wollten wir auch nur die wichtigsten und eigenthümlichsten aus den drei gedruckten Bänden hervorheben. Das dort reichlich Ausgestreute — über Allgemeines und Einzelnes der Kunst, über Dichtung, Musik, Tanz, Deklamation, Gesang, Anzug, Prunk, über Tasso, Hamlet, Zauberflöte, Belmonte, über Kotzebue, Werner, Goethe, Shakespear, Bach, Händel, Mozart, Gluck, Spontini, über Liebich, Wolff, Sontag, Schechner, Milder, Heinefetter, Maas, u. s. w. ließe sich in ein kleines theatralisches Handbuch sammeln, das in seiner Art einzig wäre, voll kerniger Kraft und lebendigst eingreifender Nutzanwendung. Doch dies mag jeder Besitzer des Buches nach Belieben sich aneignen. Wir ziehen vor, hier einige Urtheile und Nachrichten folgen zu lassen, die wir aus einigen bisher ungedruckten Briefen Rahels entlehnen dürfen, zu welchen eine günstige Gelegenheit erst spät den Zugang eröffnet hat. Wir hoffen, denselben Dank, welchen wir dem Bewahrer dieser Papiere schuldig geworden, ihm und uns für diese Mittheilung bei allen Lesern zu erwerben!

Nach längerer Abwesenheit wieder in die Heimath versetzt kommt Rahel auch wieder mit dem Berliner Theater in Berührung, und trotz aller vieljährigen Unzufriedenheit ist sie doch gleich und willig zum Bewundern hingerissen, so wie nur ein würdiger Gegenstand ihr vor Augen tritt. Ein solcher war Devrient. Sie schreibt an ihren Bruder von ihm:

An Ludwig Robert in Karlsruhe.

Berlin, den 6. März 1820.

„Dieser Tage sah ich, auf Instigation von Ohme, Devrient in zwei Stücken; und war ganz entzückt, Einmal wieder! mit Phantasie, und Kunst,' in Berührung zu kommen! Diese Berührung an sich allein, ließ meine schwachen Augen weinen, und meine ganz zerstörten Nerven vibriren wie im Krampf. Erst mußt' ich „die Eheſcheuen" von Madame Weißenthurn genießen, — dann gab man „der grade Weg ist der beste,"

von Kotzebue: wo Kaibel in Mannheim so scharmant den hinterlistigen Kandidaten spielt; den ich höchst bewundere. Devrient nahm es mehr als Maske: nämlich, als ein Kandidat, wie er jetzt in den letzten zehn Jahren nicht mehr zu seyn braucht; die Bühne aber kann das ertragen, wenn die Nebenspieler auch in demselben Sinn verführen, — wie in Frankreich, in diesem Sinne aber war Devrient ein Meister. Affektirte Aussprache eines Ungebildeten; ebenso übertrieben sorgsamer Anzug; glänzend von Neuheit und Reinheit. Puder, Manschetten, Schleife an der Binde, Schnupftuch aus der Tasche, neueste Schuhe, größliche Schnallen, glänzendster Hut. Steife Mienen: welche Kunst! Nicht einen Augenblick übertrieben; steif und niedrig, und sich vornehm bestrebend. Ganz vortrefflich; vollkommen nüancirt; im Ganzen nicht zu altmodisch. Im „Nachtwächter" von Körner brachte er mich an Komisch, an Tragisch, an Maler, an Dichter hinan! Erstlich hatte er eine andere Sorte krumme Beine, als im ersten Stück, war trotz des Zettels für mich nicht zu erkennen; und ich zweifelte, obgleich er sprach: bis er sagte, er sey der Nachtwächter; und sah ich den Zettel wieder durch. Er war angezogen und sah aus, wie man in allen brandenburgischen Dörfern, wo man Pferde wechselt, Kerle findet mit Jacken, Pantoffeln und Nachtmützen, die keine Postillone und keine Schmierkerle sind, aber doch mit dem Strummel im Maul mit räsonniren, und die Klugen auf dem Hof oder vor dem Hause sind; sprach kraß brandenburgisch. Prahlerig, mit ausgeschrieener überlauter Stimme, mit dem schärfsten r r r. Sein Ganzes, war Prahlen; und dies aus dem Elend; wie es bei uns ist: bis zur Tragik herangeführt: und über jedes Einzelne mußte man lachen. Solche Aussprache! Alles, was man je in der Art gehört hatte, zusammen gefaßt. Die Vornehmen sah man darin: die Provinz; der Menschen allgemeine Lage; Möllendorf den Seligen, in seinem Ursprung, zum Beispiel; Sprache, Prahlen, alles! Ein Maler gehört dazu, dies aufzufassen, bis in der Haltung der Finger: und das nicht wie Iffland; sondern von innen her: erfüllt von seinem Vorbild, nicht vom Parterre. Dann ward er ahndender Dichter: das Phantastische, Traurigste ahndend, als er absingt; wie ein Shakespeare'scher! Erst tütet er, singt ab, dann ein Lied vor seinem Fenster, wegen seiner Mündel; dann jodelt er zuletzt. Mit einer Falschheit, in Accent, Ton, Artikuliren und Beginnen: und doch mit einer Ahndung und Hindeutung auf Hohes: daß ich so applaudirte, daß ich auf der Stelle Migraine bekam." —

Nicht so gut ergeht es der Wolff'schen Preciosa, weder dem Stück noch der Aufführung, und bei dieser Gelegenheit wird auch noch sonstiger Tadel laut, den der ganze Zustand der Bühne unaufhörlich und allseitig erregt.

An Ludwig Robert in Karlsruhe.

Berlin, den 31. Mai 1821.

„Du willst gerne wissen, wie Maria Webers Preciosa von Wolff gegeben worden ist. Cervantes ist sehr vergessen darin, und leider nicht. Nämlich eine Art Gerüste vom Plan des Cervantes; aber der Geschmack für die Zunge darin ganz verwischt, verwittert, und verkleistert; solchergestalt, daß, was eben

von dem häuslichen und provinziellen Leben dieser Nation sich noch etwa im Stücke zeigt, unpassend, und besonders unverständlich wird, außer für die, welche die Serie der Novellen dieses Autoren, dieses Geschichtmannes kennen. Wolff läßt Preciosa (nur!) das Mädchen von Orleans, Korinna, Sappho, Maria Stuarts Abschied nicht zu vergessen, und dann diese Personnage — ich glaube in einem Körner'schen Stück, in der Banditenbraut — sein, die nach dem Räuber schießt. Das alles thut Preciosa. Und Mad. Stich, vom Dichter verführt, accentuirt alle diese Personnagen auf's nachdrücklichste, hergebrachteste; im Einklang mit Dekorateur, Schneider, Theatermeister und überhauptigem allgemein obwaltendem Irrthum über Theater, Scenerie und Pracht; und nochmaligem Irrthum in Berechnung ihrer Wirkung. Einige Dekorationen, auch für mich schön: doch ganz überflüssig. Wolff lauter großer Lyrik und Schillerei befliſſen, und sich der 30 Jahr vernommenen Repetitionen nicht erwehren können, ohne den geringsten Scherz noch barokes Wort. Nicht ohne Talent; aber in großem Irrthum; und den Irrthümern geschmeichelt. Die Stadt irre; aber doch nicht natürlich befriedigt. Maria Weber hat in Dresden Sanftmuth in der Musik gelernt: die Ouvertüre nicht schlecht: ohne Physiognomie; die hier leichter gewesen wäre; im Stück noch schlechter; in einer Romanze bis zur Verrücktheit verfehlt. In den Tänzen wahnsinnig. Diese aber, erfuhr ich nun von ihm — dies wollten sie mir auch abstreiten — haben ihn selbst bald wahnsinnig gemacht, — dann — so geht es hier! — sie waren, statt der seinen, von dem Tänzer Hoguet eingelegt. Und auf diese eingelegte paßten — so wahr mir Gott helfe! — wie immer, ganz und gar die Pas nicht!!! — Denn, sie drehen sich nur heftiger und langsamer um, auf Einem Bein: oder heben es bis zur Schulter empor. Aus. Wenn man eine Vigano, wenn man einen Righini, wenn man eine Marchetti, einen Rode hatte! — Alle Zeitungen, seit Eröffnung des neuen Hauses, und seit der Aufführung der Spontinischen Olympia, sende ich dir durch die Neumann. Sie beladen sich mit Lob; einer den andern. Das Haus häßlich von außen; unbequem von innen; sinnlos. Olimpia der äußerste Gipfel von dem, was Opern nicht seyn sollen, und worin ein großer, armer Gluck den Franzosen nachgeben mußte, und seine Revolution nur halb, zum Menschenunheil und ihrer Nachahmung, machen mußte; mit großen Schönheiten darin, die die Widersacher nicht einsehen: weil sie nicht aus meinen Gründen Widersacher sind. Die Andern, loben es noch dümmer, und stupider, ohne die wahren Schönheiten anführen zu können. Mozart ist, wie in aller Musik seit ihm, gemißbraucht. Ganz wie Shakespear. Ihm braucht man's nicht zu verzeihen, daß jede Personnage auch zur Unzeit seine schönsten Gedanken vortragen muß: Andern kann man ihre leeren, vaustäckigen, nicht Einmal selbst erfundenen Fehler nicht verzeihen. Beiden, Mozart und Shakespear, schiebt man zu viel Absicht unter. Fülle und tiefverborgener Sinn war's nur oft." —

Wie gerecht aber, wie bereitwillig, früheren Tadel durch verdientes Lob zu vergüten, Rahel jeden guten Eindruck aufnahm und preisend eingestand, bezeugt eine Nachschrift des vorigen Briefes, worin es heißt: „Nun will ich dir schreiben, weil so etwas es verdient, daß es über Feld kommt und an diejenigen,

die es glauben und verstehen. Die Wolff spielte Elisabeth, in Maria Stuart, mit der Neumann zusammen, wie ein Gott; wie die größte Schauspielerin, ohne einen schlechten nachgelassenen Moment. Und in Elisabeth bewunderte ich die Schröder, also bin ich nicht für die Wolff bestochen. Ich war reif genug, zu sehen, wie es den jetzigen konstitutionellen Königen geht, an der Scene mit der Unterschrift. Das Stück ist Historie. Lies in den Wanderjahren die beiden ersten Seiten des letzten Kapitels. Und wir wollen schweigen über die, welche in das Rad greifen, und über die, welche es umschwingen wollen." —

Dieselben Ansichten und Stimmungen wiederholen sich in folgendem Briefe, der noch insbesondre von der liebenswürdigen Schauspielerin Neumann handelt.

An Ludwig Robert in Karlsruhe.

Berlin, den 1. November 1821.

Gar sehr, liebes Kind, freut mich die Aufführung des Paradiesvogels; und deine gute Einsicht über diese und das Publikum, und deine Arbeit. Alle Orte sind dazu geeignet, ihren Publikums neue Scherze in einem süßen Pülverchen beizubringen: nur Berlinchen nicht; noch dazu, wenn es seinen Autor kennt! Laß mich die Freude erleben, daß deine Stücke auf Deutschlands Bühnen gefallen, und daß man sie sich hier verschaffen muß! Das Theater existirt hier nicht für mich. Tieck denkt über Theater wie ich. Gut deklamirte Opern, „denkende Künstler," ausgeführte Dekorationen, ein Gräuel. — Wenn du also der Neumann, wie sie dich gebeten hat, etwas sagst, so lass' es sich ja nur auf Negationen beziehen! z. B. daß sie sich nicht auf Einen Fuß stellt, und von dem andern nur mit der äußersten Spitze die Erde berührt! Dies ist eine altmodische, abgeschaffte Affektation, und in Trauerspielen grade ganz störend. Da stehen die großen Franzosen, Raucourt, Talma, längst sogar einwärts mit Sandalen, und kehren, wenn es seyn muß, dem Publikum den Rücken, — Eßlair, die Wolff in Sappho, auch — mit dem größten Erfolg! — Aber auch das muß ohne Affektation geschehen, weil es schon etwas Positives ist. Auch spricht sie leider kein scharfes R. Alles Uebrige kann man ihrem großen Talent überlassen. Sie hat unendliche Gaben, und auch die der Einfälle, wie sie Rollen, wie sie Scenen, wie sie Worte nehmen kann. Auch muß sie die Hände in Lustspielen nicht gewissermaßen ballen, und dann beide Arme anstemmend herabschicken; das that sie in Karlsruhe sehr oft, in Berlin viel seltener. Sie muß ihre Stimme, ihren Hals, ihre Brust schonen. Wenn sie al fresco spricht, kann sie das. Schreien und Anstrengen hilft zu nichts als zu Schaden. Mich freut Herr von Gayling: und besonders der Graf Ferdinand Palffy; solch einen gescheidten, gebildeten Brief können wenige schreiben, die sich doch viel einbilden. Du hast ganz recht, dich in Wien rar zu machen. Polonius sagt's schon Ophelien." —

Bei allen diesen Briefen und Briefstellen, dies möge nicht außer Acht bleiben, ist keine förmliche Kritik, noch vollständiger Bericht beabsichtigt worden, sondern nur der Anforderung des Augenblicks in raschem Erguß genügt. Auch der flüchtig sprühende Funke beleuchtet aber das Ganze. War es hingegen in seltnerem Falle der Zweck, einen Gegenstand als solchen genauer zu besprechen, so wußte Rahel auch in strengerem Zusammenhang ihr Urtheil umständlich auszuführen, wie nachstehender Aufsatz beweist, der sich einzeln vorgefunden hat. Die edle Sängerin, von welcher hier die Rede ist, verdient noch nicht vergessen zu seyn, und möge ihr Name, wie schon früher durch ein Lied von Clemens Brentano, nun auch durch diese Prosa geehrt bleiben!

Ueber Mad. Vespermann, geb. Metzger.

Berlin, im August 1823.

Gestern erst, im Tankred, war Mad. Vespermann, die ich in der Rolle der Agathe und der schönen Müllerin die größte Schülerin — in dem Sinne, wie man sonst sagt: der größte Meister — nennen mußte, gestern erst war diese Künstlerin sie selbst. Wenn sie nämlich früher alles das, was bei ächtem Gesange nicht zum Vorschein kommen darf, mit höchster Einsicht nur vermied, so zeigte sie gestern, was sie auch Wirkliches zu leisten vermag. Sie bewegte das Herz, und das bei Veranlassungen, die zum großen Style gehören, oder wenn man dem Rossini diesen nicht einräumen will, doch bei kraftvollen Stellen, bei solchen, die Muth ausdrücken, bei starken, wo sie Zärtlichkeit zu unterdrücken hatte; oder wo diese von selbst, von andern Gemüthszuständen überwältigt, zurücktritt. Keine Manier, keinen Vorschlag brachte sie hier an, wie dies die gewöhnlich verzierenden Sängerinnen thun, getrieben von dem außer der Rolle liegenden Gedanken: „Jetzt will ich einmal die Geläufigkeit meiner Kehle zeigen!“ Nein, nur die bewegte Seele trieb sie an, im Zorne — wie er thut — mehr zu verschwenden, bald auch gekränkterweise gehaltvoll einzuhalten, und dann, durch Verweilen auf Einem Ton, ihm den Nachdruck zu geben, der einen vorhergehenden entzogen war, oder der in eine Pause, die der Affekt forderte, sich verloren hatte. Alles dieses vollführte sie als Meisterin, und so vollkommen war das Gelingen, daß es dem Hörer ein Gefühl der Sicherheit über alles, was sie noch unternehmen würde, im voraus einflößte. Ohne dieses Gefühl gesicherter Beruhigung — kein Kunstgenuß! Sehr gut unterstützt war ihre Erscheinung in dieser Rolle, von dem gemäßigten Spiel, welches zu dieser vortrefflich paßte, und von der außerordentlich guten Art ihre Schritte zu machen, die sie gewählt hatte.

Sehr gut war sie gekleidet, höchst einfach: ohne den noch immer auf der Bühne beliebten Theaterflitter, der so leicht den histrionischen Anschein gibt. Vortrefflich war die Fußbekleidung ausgedacht und gemacht! Rauch

ſelbſt hätte moderne Stiefel nicht ſchöner vermeiden und bezeichnen können; ſie verſteckten und zeigten grade das vom weiblichen Wuchs, was geſehen und doch nicht ſcharf beurtheilt werden ſoll: dies Gelingen, Hut, Haar und Schnurbärtchen, trugen gewiß nicht wenig bei, die Erſcheinung angenehm und ernſt genug zu machen; welches — da uns das Gegentheil immer dazu ſpornt, uns zu äußern — wohl bemerk- und dankenswerth iſt.

Was aber die höchſte Anerkennung verdient, iſt ihre große Kunſt in den vielſtimmigen Stücken, die nicht ohne Verläugnung geübt, und dieſe nicht ohne große Einſicht erlangt wird. Nie war ſie vorlaut, weder mit Ton, noch Intenſion, immer ſchien ſie das Ganze zu halten, und ließ hören, daß ſie alle Muſiker und Sänger höre: dabei war der Affekt, den die Situation mit ſich brachte, und wie ihn Roſſini jedesmal ausdrückte, das Vorherrſchende und rührend. Wer Kirchenmuſik kennt, und in katholiſchen Ländern gehört hat, muß in ihr die gute Kirchenſängerin dabei erkennen. Maßhaltung, das Selbſt ganz vergeſſen, nur auf einen höheren Gegenſtand gerichtet und von dem tief aſſizirt ſeyn, lehrt dieſer Geſang vorzüglich; und uns geſtern Mad. Veſpermann.

In der Agathe des Freiſchützen hörte ich nur die ſchöne Stimme, die ſich aber, ich weiß nicht warum, in dieſem anſcheinend einfachen Geſang — ich hörte nur die erſte Arie — anzuſtrengen ſchien; ſie benahm Einem aber in dieſer Rolle keine Hoffnung für künftige, ſondern machte bedeutend viele; welches die, welche ſie in der Prinzeſſin von Navarra gehört hatten, laut verkündeten, und ſie höchlich lobten.

In der ſchönen Müllerin leiſtete ſie alles, was man nur von einer ſtimmbegabten, herrlich unterrichteten, dieſen Unterricht weiſe gebrauchenden, ihre Kunſt und deren Effekt richtig beurtheilenden Sängerin in einem Konzert fordern kann. Man kann nicht ſchöner zeigen, was man als ausgelernter Sänger zu leiſten vermag: damit ſoll bei weitem nicht geſagt ſeyn, daß ſie nicht die ganze Rolle gut geſungen, deklamirt, und in Enſemble's und Finalen auf das gelungenſte unterſtützt, Maß, Haltung, und die wahre Künſtler-gelaſſenheit auf's glänzendſte dargethan hätte. Sie gab keinem Tadel Raum, mehrſeitiges Lob aber würde ſie haben ernten können, hätte ſie mehr aus Eingebung in dieſer Rolle geſungen und geſpielt; mehr nach eigner, und momentaner Laune! zu welcher Forderung die Leiſtung der geſtrigen Rolle ſo vollkommen berechtigt. Da Kleider Leute machen, und ſo oft Koſtüme Rollen, ſo ſollte keines gewählt werden, was nicht hübſch an ſich iſt, und wir könnten die ſchöne Müllerin wohl ermahnen, als Müllerin ganz weiß zu erſcheinen, welcher Anzug immer Beifall erregen würde, als paſſend, und dem Tadel des Unſchönen nicht ausgeſetzt ſeyn würde.

Von der ſchönen Stimme der Mad. Veſpermann, ihrer Kunſt, die ſchönſten ihrer Töne wie die nur ſchönen gleich gut in Gebrauch zu ſetzen, von der Präziſion aller noch ſo ſchnellen Folge derſelben, von ihrer ganz vortrefflichen, nie undeutlichen Ausſprache, der ſchönen Endigung — ohne Tonverſchluckung — aller muſikaliſchen Phraſen, kurz von allem was ſonſt noch ihren vorzüglichen Geſang bildet, werden Alle ſprechen, die ſie gehört haben.

Ich war auch noch frappirt, daß ſie das Rezitativ nicht affektvoller und mehr parlando nahm, welches ihr ausgebildeter Geſang vermuthen ließ, und daß ſie tanti palpiti nicht auch bewegter ſang.

Ihr Betragen auf dem Theater iſt durchaus nach italieniſcher Schule. Sie benutzt dieſe Schule mit großer Gelaſſenheit.“ —

Der letzte lebhafte Theaterantheil, welchen Rahel empfand, war durch die Tanzkunst hervorgerufen. Sie hatte dieser Kunst von jeher eine sehr hohe Stelle zugewiesen und große Vorliebe zugewendet, recht in Widerspruch gegen die prüden Stimmen, die sich gar ehrbar und erhaben zu bezeigen meinen, wenn sie diese Kunst herabsetzten. Rahel gibt vom Tanz irgendwo die schöne Schilderung: „Die schönste Kunst! Die Kunst, wo wir selbst Kunststoff werden, wo wir uns selbst, frei, glücklich, schön, gesund, vollständig vortragen; dies faßt in sich, gewandt, bescheiden, naiv, unschuldig, richtig aus unserer Natur heraus, befreit von Elend, Zwang, Kampf, Beschränkung und Schwäche! Dies sollte nicht die schönste Kunst seyn? Gewiß, sie, und die andre, welche entstünde, wenn die Sittlichkeit bis zur sichtlichen Darstellung gesteigert oder gebracht werden könnte, verdienten vor allen diesen Namen, weil sie uns selbst idealisch und frei darstellen, alle andern aber nur Ideen und Zustände unserer besten Momente. So denk ich's mir; so fühlte ich's von Kindheit an; und am reizendsten von allen Künstlererscheinungen schwebte mir die der vollkommensten idealischen Tänzerin vor! Was ist das bischen größere Dauer der andern Musenkünste? Sind sie nicht alle nur ein Auftauchen aus unsrem bedingten Zustande? — Und ist nicht die Höhe, die Reinheit, die Vollständigkeit der Gestalt dieses Zauberaufschwungs ein besseres Maaß des Werthes der Künste, als die, zwar nützliche, Dauer derselben?“ — Nun aber waren von Wien die beiden Schwestern Therese und Fanny Elßler nach Berlin gekommen, Zöglinge der neapolitanischen Schule, und Rahel hatte die Freude, die beiden liebenswürdigen, und durch ihr ganzes Betragen höchst einnehmenden Künstlerinnen näher kennen zu lernen. Ueber die Personen, über ihre Kunstleistungen schrieb sie gleich enthusiastisch nach Wien an einen Freund, der solche Nachrichten zu empfangen den gültigsten Anspruch hatte.

An Friedrich von Gentz.

Berlin, den 9. Oktober 1830.

Für's erste lief das liebe Mädchen im Angesicht der ganzen und fremden Gesellschaft bei mir wie in einem Hafen ein; mit langen, lächelnden, zutrauensvollen, einschmeichelnden Blicken, (ich ließ sie neben mir sitzen) so nah gerückt wie ein erwartetes Kind bei seiner noch nicht gekannten Mutter: so daß wir leise sprechen konnten. Ich that es jedoch nicht: sie auch nicht. Dennoch frug ich fast zuletzt: „Haben Sie Briefe von Wien?“ — „Ja wohl! recht oft;“ sagte sie wie vom Schweigen erlöst, und mit glänzendem Freudelächeln. „Schreiben Sie auch?“ — „Ja freilich; morgen gewiß; vielleicht noch heute.“ War dies nicht alles? Namen, alles? Ich bat sie, zu grüßen. Giebt's eine größere Diplomatie? Beide, kommt's zum Krieg, haben wir nichts gesagt: und, im Frieden, blühen unsre Felder! Wir haben uns versprochen, uns wieder zu sehen. Die schöne Schwester ist mir darin hinderlich: bloß weil ich mit Zweien nicht so handthieren kann. In acht Tagen sind sie tanz- und probenfreier, und da will ich denn Anstalten machen, quer meiner Gesundheit durch. Sie gefiel mir ganz wohl; und ihr Wesen reizend; und von innen her: sie behielt aber die weißen Handschuh an, und war bis am Kinn bekleidet, also wußte ich von Hals und Händen nichts; das Köpfchen konnte ich auch nicht ganz beurtheilen, weil sie es mit einer schönen Blondenhaube mit Blumen gekrönt hatte. — Gestern aber — haben Sie je das Milchmädchen von ihr gesehen?“ — stieg die ganze Venus aus dem Meere. Wie eine große Sängerin ward sie applaudirt; Pas für Pas; nichts blieb unbeachtet, bei dem groben Publikum. Und wie wußte sie zu danken! noch im ungeendigten Tanz! Diese Intelligenz, dies Maaß, diese offne Unschuld, diese Rücksicht und Geschicklichkeit! Sie sehen, mir ist nichts entgangen: und ich bin noch fähig. Besonders freue ich mich, daß sie mir so gefällt, um sie Ihnen aus voller Meinung loben zu können; wie unangenehm wäre es mir, Ihnen nicht zustimmen zu können; und das könnte ich nicht ohne meinen Beifall. Sie war schön wie ein Engel angezogen, die Grazie selbst: die Munterkeit, das ätherische kindische Laufen; der Beifall zu den Gespielinnen und Freundinnen im Ballet: die wirkliche Vollendung in ihrer Kunst! nie ihre Mittel überboten: weise Italiener-Regel! Ueberhaupt tanzt sie schon nach einer Schule, die ich liebe: und nicht nach der sinn- und seelenlosen Reckschule, die ich hasse; die mich paralysirt vor Langeweile; die neuere französische; wovon uns jedoch auch noch das Aroma ausbleibt, und die mit aus Kramoisin-Logen mit der Geduld des Beifalls immerfort gesehen wird. Aber wie griff Wahres durch! Nach Kramoisin-Logen, und nach kopfgepflanztem Parterre! Ich hatte das Glück, den besten Platz im Hause zu haben: in der zweiten Parterre-Loge vom Theater. Fanny sah mich und meine Begleiter, und dankte mit flüchtigem Blick für wüthende Kehl- und Hände-Bravo's. Wie wußte sie dem König — nach dem Proscenium hin — und Publikum zu danken; hinreißend. Und immer dabei das freudige, seiner Freude eingeständige Kind: und voller ununterbrochener Intelligenz: die meiner ausexerzirten in nichts entging; unausgesetzte Rücksicht, mit völliger Freiheit. Sie überwältigte ganz; theilte ihre Freudigkeit mit; und wurde herausgerufen. Auch gestern Morgen schon las ich in der Spener'schen Zeitung inliegenden Wunderartikel! unsrer Referenten Lob sonst, ist noch ein Maaß boshafter Bienenstacheln, und ich lese sie gar

nicht. — Auch die älteste wurde äußerst applaudirt: und mit vollem Recht, das schöne Geschöpf! Eine Siegesgöttin, eine Amazone; eine Minerva, Muse, Königskind, was man Edles will, stellt sie schon von Natur dar. Gestern sah sie ihres Anzugs, und Hauptschmucks wegen, wie eine biblische Prinzeß aus: solche Pharaotöchter sah ich nie vom Mahler erfunden: und diese überaus edelschöne Erscheinung wußte sie durch ihre vollendete Tanzkunst zum glänzendsten Beifall zu steigern: ihre hohe Gestalt wird ihr zum Schmuck; so weiß sie sie zu beherrschen, und zur Grazie zu verbrauchen (oder verwenden). Sie siegte komplett; und wurde nur nicht gerufen, weil sie nicht zuletzt getanzt hatte. Gern theilte ich ihr diese Worte mit; so gut, fürchte ich, wird sie öffentlich nicht gelobt." —

Mit dieser Anerkennung schien eine wenigstens gleiche für die herrliche Tänzerin Taglioni hervorgehen zu müssen; allein Rahel war auch diesmal, wie schon so oft im Leben, von der Stimme der Menge nicht fortgerissen; ihr Urtheil beruhte auf unbefangenem kunstliebendem Sinn, der stets geneigt war, das Gute aufzunehmen; und nie darauf ausging, zu tadeln; der Eindruck wurde bei ihr durch nichts Fremdartiges bestimmt, und daß sie für ihr Gefühl auch der Gründe nicht entbehrte, beweist die folgende Briefstelle. Der Beifall aber, den die Schwestern Elßler nachher in Paris fanden, wo sie der großen Nebenbuhlerin von Manchen vorgezogen, von den Meisten gleich geschätzt wurden, darf hier gewiß kein geringeres Gewicht seyn, als jedes andre äußerliche.

An Ludwig Robert in Baden.

Berlin, den 21. Juni 1832.

— „Aber die Taglioni finde ich nicht so übernatürlich, wie die Nachreder, und Nachseher, und Hörer, und sogar — ja — Fühler. Sie ist so rührend in der Sylphilde, und in ihrem Gesichte, daß ich weinte. Und kein Vorurtheil; das kennst du bei mir. Vom Scheitel bis unter der Brust ist es eine Person, von unter der Brust bis an die Fußspitze eine andere. Oben ist sie fein, romantisch, rührend; doch höchstens eine rührende Nymphe, die liebt: aber hingebend, sich kränken lassend. Keine Raserei, kein Entzücken, keine Vergötterung, kein Verbrechen; keinen Sonnenhimmel! Von der Brust an, ist sie im Vergleich des Obertheils, zu kolossal. Nie ihre Hacken von Natur — was so schön ist — nahe, und zusammen. Große, aber zu ihr nicht passende Füße, die sich zu sehr biegen, überhaupt, biegt sie sich von unten herauf (sie knixt ein, und hebt sich, anstatt wirklich zu springen) und macht, als spränge sie, aber sie hebt sich eigentlich zu wenig. Betrügt aber darin das ganze Publikum. Feste Italiäner-Knöchel hat sie auch nicht. Sogar wankt sie. Grazie hat sie: aber nicht ihre allein; sondern bedachte, und da ich das sehe, für mich nicht genug verarbeitete,

convenzionelle, franzöſiſche, dieſe mit ihrer exekutirt; (kurz, eine Sontag im Tanz — aber jene mehr Ganzes, mehr Produkt der Natur; mehr Moment derſelben,) ſie hat welche: und ein rührendes Geſicht. Was ich aber zuerſt ſah, wie man eine Ecke, einen Fleck ſieht, elle fait main — wie Graf Tilly ſagte —, elle fait doigts, was noch mehr iſt. Mich durchaus ſtörend. Und man brauchte es ihr nur zu ſagen. Aber grade das entzückt Publikümchen. Alle Beſſern. Ventre-Dieu! Ich ſtehe ganz allein. Nur Schall iſt derſelben Meinung: nur das große Detail verſteht er nicht ſo, wie ich, ohne erinnert. Nun kommt aber das Fahnenzerreißen aus Axur: ſie tanzt neben der Muſik; elle n'en est pas pénétrée, et voilà ce qui manque à ses membres, ſie ſind nicht von Einem belebt (wie bei Fanny Elßler). „Nun wird das ſchön ausſehen: nun will ich das machen; nun bin ich leicht; nun dreh' ich den Hals; nun wende ich mich; nun ſinkt mein Arm; nun krümme ich meine Figur; nun bück' ich mich biegend; nun reiſſe ich aus.“ Alles nichts! Die Muſik rinnt zwiſchen durch; wie friſcher Bach, aus lebendigem Quell, nimmt Sonne, Strahlen, Licht, Schatten, Grün, in ſich auf: lebt mit den Gegenſtänden der ganzen Natur; und ſie — leiſtet eine Lektion! Nicht, daß ſie nicht rührte, gefiele; aber ſo iſt ſie. Du glaubſt mir. Magra, magra, magrissima! Weiß geſchminkte Arme, alles; zum größten Nachtheil! Fanny, und ihre Arme wurden roth. Thereſe war eine Friedensgöttin; ein idealiſcher, nie erträumter Schwan. Fanny modifizirte jeden Tritt nach jedem gehörten Ton. Lebte, ſchuf: gebrauchte das Gelernte, hatte hohe italiäniſche Schule, wenn auch geſpickt mit den Mißbräuchen und Mißgriffen der Zeit. Dies alles fehlt auch der Taglioni nicht. — Sie iſt mit dem Bruder, ſeiner Frau, und Hulda Galſter, heute nach London. Hulda hat wunderbare Progreſſen gemacht. — Adieu! ich kann nicht mehr!“

Wir ſchließen hier dieſe Mittheilungen, mit dem Bedauern, daß Rahel nicht erlebt hat, Seydelmann in Berlin auftreten zu ſehen. Sie würde den größten und reinſten Kunſtgenuß gehabt haben, das ſchönſte Talent und die volleſte Anerkennung deſſelben zu ſehen. Was in Iffland ächt geweſen, was Wolff zu ſeyn erſtrebt hatte, wäre ihr in dieſem Künſtler, ohne die Zuthat des Falſchen und Mangelhaften, endlich als reine Meiſterſchaft entgegengetreten, und ſie, der es das größte Bedürfniß war, Beifall und Entzücken laut zu bezeigen, der es aber auch oft wiederfuhr, ihren Eindrücken und Urtheilen nicht nur die dumpfe Menge, ſondern auch befangene, mehr klügelnde als kluge Gebildete widerſtreiten zu ſehen, ſie hätte denſelben Triumph genoſſen, diesmal alle Stimmen, auf die irgend ein Werth zu legen war, hier in demſelben Enthuſiasmus wetteifern zu finden! Wie wäre es ihr zu gönnen geweſen, dies zu erfahren, auszudrücken! Welch neue, eigenthümliche Wahrnehmungen, welch treffende Lichtworte haben uns nun verſchwiegen bleiben müſſen! —

A. B.

Digitized by Google

Theaterwesen in England.

Von

Dr. Woldemar Seyffarth.

Digitized by Google

Zweite Abtheilung.

London, Juni 1836.

„Sollte es mir in vorstehenden Zeilen gelungen seyn, den Zustand der englischen Bühne von der frühesten Zeit bis herab auf Shakespeare, wenn auch nur in flüchtigen Zügen, doch der Wahrheit gemäß zu schildern, so würde ich di Absicht erreicht haben, deren Ausführung gegenwärtiger ersten Abtheilung eines Aufsatzes über das Theaterwesen in England als Aufgabe vorlag, Der zweiten Abtheilung b lee es vorbehalten, den Einfluß nachzuweisen, welchen Shakespeares Geist auf die Bühne seines Vaterlandes übte, die Höhe zu zeigen, zu welcher sie sich erhob, die Momente darzustellen, die ihr Sinken vorbereiteten, und in einem Gemälde des jetzigen Zustandes der englischen Bühne die Tiefe zu zeichnen, zu welcher sie gesunken ist.“

Mit diesen Worten schied ich im ersten Jahrgange der „Allgemeinen Theater-Revue“ vom ersten Theile meiner Aufgabe — Seite 81. Ich nannte ihn einen „abgeschlossenen.“ Doch sollte und konnte er nur bedingt so heißen — sollte und konnte diesen Ausdruck den „besprochenen Zeitraum“ nicht für unbedingt erledigt erklären — sollte und konnte eine Rückkehr dahin für die zweite Abtheilung sich nicht anders als nothwendig herausstellen. Ich hatte den Weg verfolgt, welchen die dramatische Kunst in England gewandelt war, hatte angedeutet, wie sie zuerst in Mirakel-Spielen, dann in moralischen Spielen aufgetreten, wie hierauf die eigenthümliche Erfindung der Zwischenspiele die Brücke zur

Komödie geschlagen, wie später die Tragödie und fast gleichzeitig die chronicle history entstanden, und wie selbst das romantische Drama, ehe noch Shakespeare für die Bühne zu schreiben angefangen, ziemlich in allen seinen Theilen vollkommen ausgebildet gewesen sey, d. h. hatte damit den Dank bezeichnet, welchen Shakespeare seinen unmittelbaren Vorgängern schulde, und hatte von mehren derselben — Seite 56 — die Namen genannt. Allein im Raume beschränkt, hatte ich weder die Theorie noch die Praxis der damaligen dramatischen Kunst näher besprechen und nicht darthun können, wie das beschaffen gewesen, was Shakespeare geschaffen vorgefunden. Beides muß also hier geschehen.

Ich habe erwähnt, daß Shakespeare, nachdem er im Jahre 1586 oder 1587 von Stratford am Avon nach London gekommen, nicht vor 1593 Original-Dramen geschrieben, sondern bis dahin neben seiner Schauspieler-Profession vorzugsweise mit Umarbeitung älterer dramatischer Werke sich beschäftigt habe, und es folgt hieraus von selbst, daß, wie diejenigen Theater-Dichter, deren Leistungen das Jahr 1593 berühren, seine unmittelbaren Vorgänger sind, so der Gesichtspunkt, aus welchem sie die dramatische Kunst behandelten, der ihm geboten war. Dieser Gesichtspunkt ist demnach die Theorie, jene Leistungen sind die Praxis, und das zwar in Bezug auf alle drei Formen, unter welchen die dramatische Kunst damals die Bühne beherrschte, der Komödie, der Historie und der Tragödie. Von der Historie habe ich bereits bemerkt, daß die Dramen dieses Namens entweder einzelne Stellen alter Chroniken oder ganz darin erzählte Ereignisse gaben, in beiden Fällen ohne Rücksicht auf Chronologie und innern geschichtlichen Zusammenhang. In Betreff der Komödie und Tragödie aber und der Natur der damaligen Darstellung, findet sich ein interessantes Zeugniß im Eingange eines Trauerspiels, welches unter dem Titel a warning for fair women — Warnung für schöne Frauen — ungefähr im Jahre 1590 geschrieben zu seyn scheint und dessen Intrigue sich auf die Ermordung

eines Londoner Kaufmanns von ſeiner Frau und deren paramour bezieht. Tragödie, Hiſtorie und Komödie treten perſonifizirt auf, jede den Vorrang und den Beſitz der Bühne fordernd. Ein Theil ihres Geſprächs enthält das berührte Zeugniß. Ich würde es im Originale geben, wenn ich nicht glaubte, daß eine Ueberſetzung willkommener und meinem Zwecke angemeſſener ſeyn dürfte; doch nehme ich dafür kein anderes Verdienſt als das der Treue in Anſpruch.

Tragödie ſagt zur Komödie:

„Geſtehen muß ich, Du haſt ein'gen Witz —
ein Dutzend alte Späße, aufgerafft,
das Zwerchfell eines dummen Kopfs zu kitzeln —
vielleicht das Winſeln eines ſtock-Verliebten —
doch Alles kindiſch, ſchlecht. Wie anders ich!
Affecte brauch' ich, die die Seele rühren,
des Herzens Schlag beſchleunigen und hemmen
und aus verdorrten Augen Thränen preſſen,
um den Gedanken in die Form zu zwingen,
bis aus den Schlummer ich die Sinne rüttle.
Dazu bin ich beſtellt.

Komödie.

Zu zeigen, wie
ein Kronenlüſterner Tyrann erſticht,
vergiftet, henkt, erwürgt, ab Kehlen ſchneidet, —
ein Chor dann heulend in die Scene tritt,
von einer Katze Jammern uns erzählend, —
dann unter Wimmern auch ein Geiſt erſcheint
in ſchmuz'gem Betttuch oder Leder-Wamms,
gleich einem halbgeſpießten Schweine quickend
und: Wehe, Wehe, Rache, Rache, ſchreiend.
Und Colophonium blitzt auf und dampft,
wie Schwärmer oder Tabaks-Pfeifen dampfen.
Dann kommen zwei bis drei, man ſollte glauben,

dem Ausſehn nach, es wären Ochſentreiber,
und die erſtechen ſich mit Schneider-Pfriemen.
Iſt das nicht Tand, iſt das nicht ſchönes Zeug,
das man ſo hoch Dir in die Rechnung ſtellt?
Ich möcht' es nicht.

Hiſtorie.

Nun hör', bei Gott, gleich wirſt
Du toll ſie machen, denn Dein Scherz iſt, was
der Strohwiſch iſt für eine böſe Sieben. *

Komödie.

Geſetzt, ich könnte es, was wär' es weiter?
Dann hätten wir ein echtes Trauerſpiel,
von Mord und Blute der Cothurn gepurpert.

Tragödie.

Dafür daß Ihr in lockern Gleichniſſen
mich habt verhöhnt, ſollt Ihr die Peitſche fühlen;
weg von der Bühne will ich euch karbatſchen.
(ſie ſchlägt zu)
Weil Ihr ſo lang' an jedem Lampen-Pfahle
auf Zetteln die Theater abgemalt,
Verachtet mich der große Haufe, iſt
mein Nam' entweiht; doch bei Apollo's und
der Muſen Namen, deren Botin ich
geſendet bin, jetzt will ich Kön'gin ſeyn.
Und ſo befehl ich Euch, fort, weg von hier!

Hiſtorie.

Schau auf, Komödie, ich ſeh jetzt erſt,
ſchwarz iſt die Bühne ausgeſchlagen, die
Zuſchauer warten auf ein Trauerſpiel.

* Im Engliſchen: Thy jests are like a wisp unto a scold. Zum Verſtändniſſe bemerke ich, daß a wisp of hay or straw — ein Heubindel oder Strohwiſch — damals (es muß eine ungalante Zeit geweſen ſeyn!) für das Symbol einer zänkiſchen Frau galt. S.

Komödie.

Ja, ja, ich seh, an ihr ist heut' die Reihe.
Für mich nicht, nicht für Dich paßt solcher Schmuck.
So mag Tragödie sie zu Leichen machen,
wir wollen morgen sie in's Leben lachen.

Historie.

So magst das Regiment Du heute führen,
Doch morgen will auf's Neue ich regieren."

(Gehen ab.)

Und wie zeigte sich die Praxis? Hierauf können natürlich nur die Leistungen von Shakespeare's unmittelbaren Vorgängern genügende Antwort geben, und das macht eine Schau derselben nothwendig, die ich mich bemühen will, in engen Schranken zu halten, wie lockend es auch ist, sie auf ein weites Feld zu verlegen. Der Erste, der dem Blicke sich aufdrängt, ist Christopher Marlow. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er der erste englische Dichter war, welcher die reimlose Jambe in öffentlich aufgeführten Dramen anwendete, daß er den glücklichen Versuch in seinem Tamburlaine the Great machte und daß beide Abtheilungen, aus welchen das Stück besteht, nicht über 1587 datiren. Beide sind noch vollständig vorhanden und das ist bei weitem mehr, als was von der Mehrzahl der dramatischen Stücke jener Zeit sich sagen läßt, wo das Eigenthumsrecht der Schriftsteller eben so wenig verstanden und ebenso wenig geachtet war als noch heut zu Tage — in Deutschland, und wo deßhalb die Dichter ihre Dramen lieber ungedruckt ließen, als, daß sie dem Verluste sich aussetzten, sie von Gesellschaften gespielt zu sehen, für welche sie solche nicht geschrieben und die deßhalb auch nichts dafür bezahlten, — ein Umstand, welcher zugleich erklärt, warum von der ungeheuren Zahl der damaligen Dramen nur verhältnißmäßig wenige und von diesen wenigen nur einzelne sich unversehrt erhalten haben. Bis auf Marlow waren die zur öffentlicher Aufführung bestimmten Stücke bisweilen in Prosa, am

häufigsten in Reimen abgefaßt worden. Er fühlte das Schwerfällige und Unbeholfene der Prosa, wie das Unnatürliche und Ermüdende der Reime; er faßte den Gedanken, reimlose Jamben an ihre Stelle zu setzen, und sein kühner Genius wagte eine Neuerung, deren glücklicher Erfolg zu Shakespeare's späterer Herrlichkeit nicht unbedeutend beigetragen hat. Allerdings wird Niemand behaupten mögen, daß, wenn es keinen Marlow gegeben, Shakespeare die klingenden Fesseln des Reims geduldig getragen haben würde. Daß es ihm aber schwerer geworden, sich davon los zu machen, dürfte schon daraus hervorgehen, daß er in seinen frühesten dramatischen Erzeugnissen mehr Vorliebe für den Reim beweist, als selbst einige seiner Zeitgenossen. Und wie äußert sich Marlow über den beabsichtigten Wechsel? Er sagt in dem kurzen Prologe zu dem ersten Theile seines Tamburlaine:

„From jigging veins of rhyming mother wits,
and such conceits as clownage keeps in pay,
wi'll lead you to the stately tent of war,
where you shall hear the Scythian Tamburlaine
threatening the world with high astounding terms,
and scourging kingdoms with his conquering sword.
View but his picture in this tragic glass,
and then applaud his fortunes as you please."

Hiermit kündigte also Marlow den Entschluß an, statt gereimter Rede reimlose Jamben und statt gemeiner Einfälle heroische Thaten zu geben, und diese in eine Sprache zu kleiden, an welche die Zuhörer bisher nicht gewöhnt gewesen. Weil er jedoch erkannte, daß, um seiner Neuerung Eingang und Beifall zu gewinnen, er das gern gehörte Reimgeklingel mit einem, den großen Haufen gleichmäßig bestechenden Klange vergüten müsse, so verlieh er seiner Dichtung viele Zeilen „voll Wuth und Klang" und veranlaßte dadurch den ihr gemachten Vorwurf hochtrabenden Bombasts. Ueberzeugt ferner, daß die Menge, anfangs wenigstens auch für die gemeinen Einfälle einen entsprechenden Ersatz

fordern werde, legte er einige Scenen voll niedrigen Humors und Possenreißerei ein, die zwar später der Drucker mit der Bemerkung, daß er sie einer so ehrenwerthen und stattlichen Historie für nachtheilig erachte, sich die Freiheit nahm wegzulassen, die aber dem Ganzen ursprünglich angehörten. Durchdrungen, wie demnach Marlow von dem Glauben war, daß er nur auf solche Art das theatergehende Publikum seiner neuen Schöpfung geneigt machen könne, hätte er unstreitig für seinen Zweck kein passenderes Sujet auszuwählen vermocht, als das Leben und die Siege seines Helden, der von der niedrigsten Stufe zur höchsten Staffel des Throns emporstieg. Und um seinen Wunsch, das Ohr der Menge nach und nach des Reimgeklingels zu entwöhnen, noch zuverlässiger zu erreichen, streute er in den ersten Theil mit freigebiger Hand Reimzeilen ein; aber schon im zweiten Theile machte er seine Concession bei weitem sparsamer, und der ganze Tamburlaine the Great siedelte, laut dem Zeugnisse gleichzeitiger Schriftsteller, sich so schnell und dauernd in der Volksgunst an, daß Marlow wirklich das vorgesetzte Ziel der Umwandelung des Bühnen-Geschmacks im ersten kühnen Anlaufe gewann. Dennoch war das Errungene nur ein Schritt auf der Bahn zum Bessern, Marlow's Stück noch keineswegs ein vollendetes Meisterwerk. Abgesehen vom Bombast und Possenreißerei, kannte es weder Einheit des Orts, noch Einheit der Zeit. In demselben Akte springt die Handlung aus Persien nach Scythien, von da nach Georgien und von hier nach Marocko und es würde dem Zuschauer unmöglich gewesen seyn, das zu bemerken, wenn nicht entweder eine der aufgetretenen Personen bald nach vorgegangenem Wechsel ihm gesagt, was die Bühne jetzt vorstelle, oder, wo solche Benachrichtigung sich nicht anbringen ließ, die Inschrift eines aufgepflanzten Brettes ihn damit bekannt gemacht hätte.

Die günstige Aufnahme seines Tamburlaine konnte Marlow nur in dem Vorsatze bestärken, den Reim von der Bühne zu verdrängen, und er verfolgte diesen Vorsatz in der nächsten Tragödie

unter dem Titel: Tragical history of the life and death of Doctor Faustus — tragiſche Hiſtorie vom Leben und Tode des Doctor Fauſt. Seine Jamben zeigen ſich hier reiner und die Reimzeilen ſeltener. Dafür rief er aber Magie und übernatürliche Kräfte in's Spiel, er wollte Erſtaunen erregen und in dem Erſtaunen Genuß, und verarbeitete den von einer Ballade gebotenen Stoff zu einem Drama, das in der That ungewöhnlich reich iſt an Kraft und Neuheit, an Intereſſe und Mannichfaltigkeit, und auf noch größeres Lob Anſpruch haben würde, wenn es nicht einen Raum von vierundzwanzig Jahren ausfüllte und die Scene nicht mit der Schnelligkeit des Gedankens den Zuſchauer von einem Lande in ein anderes verſetzte. Minder glücklich im Auffinden und Handhaben ſeines Stoffs bewies ſich Marlow in ſeinem massacre at Paris. Die Verſification iſt ſchlechter, das dramatiſche Intereſſe geringer, das Stück mit Blut überſchwemmt und eine ſehr mangelhafte Entſchuldigung dieſer Fehler die, daß der Dichter es in Eile und bloß zu temporärem Behufe geſchrieben habe. Gleiches möchte dann auch zu Rechtfertigung ſeines Jew of Malta — ſeines Juden von Malta geſagt werden, eines Trauerſpiels, das in allen ſeinen Theilen verworren, outrirt und unwahrſcheinlich iſt. Es ſcheint, das Theaterbeſuchende Publikum hatte Geſchmack gefunden an Blut- und Gräuel-Scenen und der Dichter tiſchte ihm nun davon zur Ueberſättigung auf. Der Charakter des Barabas mag vielleicht im Einklange ſtehen mit dem, was man vor Alters ſich unter einem Juden gedacht, aber es iſt doch auch ganz nichts Menſchliches an ihm, er iſt ein Ungeheuer, für welches wir eben deßhalb kein Mitgefühl empfinden können, und ſeine Tochter nimmt an den blutigen Zwecken ihres Vaters erſt ſo viel Theil und ſinkt dann zu tief zur Unbedeutenheit herab, als daß ihr Tod Mitleid zu erwecken vermöchte.

Von dieſen Verirrungen kehrte Marlow, ehe der Tod im Juni 1593 ihn abrief, auf die verlaſſene Bahn zurück, in dem vollendeteſten, wenn auch nicht letzten ſeiner dramatiſchen

Erzeugniſſe: unruhige Regierung und kläglicher Tod des zweiten Eduard — The troublesome reign and lamentable death of Edward the Second. Wiewohl dieſes Stück den von Shakespeare auf geſchichtliche Begebenheiten begründeten Dramen vorausging, ſo iſt es doch in Betreff ſeines Baues ihnen ſehr ähnlich und gleich ihnen um vieles beſſer als die ältern Tragödien, The famous victories of Henry the Fifth und King John. Ob Marlow bei Abfaſſung ſeines Trauerſpiels von einem früheren, denſelben Gegenſtand betreffenden Stücke unterſtützt wurde, iſt, mir wenigſtens, unbekannt. Das aber leidet kaum einen Zweifel, daß Shakespeare ſeinen Richard den Zweiten nach Marlow's Eduard dem Zweiten geformt hat, und was die Verſification anlangt, ſo muß man auch da eingeſtehen, daß alle Mannichfaltigkeit des Rhythmus in Shakespeare's Dichtung ſich in Marlow's trefflich verſifizirten Werke vorfindet. Eine nähere Vergleichung würde zu weit führen.

Dem glücklichen Unternehmen Marlow's, ungereimte Jamben auf der Bühne einzubürgern dürfte Robert Greene, der im September 1592 ſtarb, zunächſt gefolgt ſeyn. Er ſagt ſelbſt in dem einleitenden Briefe zu ſeinem Perimides, der Grobſchmied — the blaksmith, — daß er ſchon vor 1588 dramatiſche Dichtungen in Jamben verſucht habe. Jeden Falls hat er ſeinen außerordentlichen Ruf verhältnißmäßig wohlfeil erworben. Er war Geiſtlicher, verlor ſein Amt, ging nach London, ernährte ſich hier von ſeiner ſchnellen Feder und ſchrieb unter Anderm zwei Abhandlungen, die ohne ſein Verdienſt merkwürdig worden ſind. Auf die eine, Pandosto, the Triumph of Time — der Triumph der Zeit — vom Jahre 1588, baute nämlich Shakspeare ſein Wintermährchen und die andern, a groatsworth of wit — für vier Pfennige Witz — vom Jahre 1592 enthält die früheſte, Shakespeare betreffende Nachricht. Hier haben wir natürlich nur mit Greene, dem Theater-Dichter, zu thun. Als ſolcher zeigt er im Allgemeinen lebhafte und graziöſe Einfälle, aber aus Mangel einer kräftigen Phantaſie iſt ſeine Erfindung ſchwach und

arm. Seine Sprache ist leicht, seine Jamben sind fließend, aber ihm fehlt Einfachheit und in seinen oft ohne Geschmack und ohne Sinn pedantisch angebrachten klassischen Citaten ähnelt er den übrigen gelehrten Schriftstellern seiner Zeit. Ein Glück für Shakespeare, daß er nicht gelehrt war; wer weiß, ob er sonst dem Mißbrauche der Gelehrsamkeit entgangen seyn würde!

Eine von Greene's frühesten dramatischen Produkten, wenn nicht sein erstes, ist The history of Orlando Furioso, one of the twelve peers of France. Insofern darin Orlando's Wahnsinn durch den Liebeshandel zwischen Angelika und Medoro veranlaßt wird, kann man sagen, daß das Stück auf Ariost's Gedicht gegründet ist; alles Uebrige hingegen scheint der Dichter erfunden zu haben und darunter mehres bloß in der Absicht, dem großen Haufen zu gefallen, denn man möchte wirklich glauben, sein Streben sey lediglich dahin gegangen, ein Drama zu liefern, voll ungewöhnlicher Mannichfaltigkeit an Charakteren in europäischen, asiatischen und afrikanischen Anzügen und sie mit so viel Nebenbuhlerei, Liebe, Eifersucht und Waffenkampf zu versetzen, als möglicher Weise in den Raum von fünf Acten sich zusammendrängen läßt. Aus Angelika hat Greene die Tochter des Kaisers Marsillus von Afrika gemacht und Sacripant, Rodament, Mondricard, Brandimart und Orlando füllen die ersten Scenen mit ihren respektiven Liebeserklärungen. Unter Genehmigung ihres Vaters entscheidet Angelika sich für Orlando und die Verschmähten geloben Rache. Nach vielfältigen Gefechten, in denen Orlando Rodamont's Burg belagert und ihn und Brandimart fliehend vor sich her treibt, ersinnt Sacripant eine List, Orlando eifersüchtig zu machen, — er behängt die Bäume mit Rondolets (Ringelgedichten), alle zum Beweis, daß Angelika und Medoro sich gegenseitig lieben. Sobald Orlando die Gedichte erblickt, liest er sie; sobald er sie gelesen, wird er verrückt, und nun folgt ein Gemisch von Unsinn und Thorheit, welches den Wahnsinn charakterisiren soll. Mit dem Beine eines von ihm erschlagenen Schäfers jagt der Held Alles in die Flucht und „gekleidet wie ein

Toller“ ruft er aus: „Wälder, Bäume, Blätter, Blätter, Bäume, Wälder: tria sequuntur tria. He, Minerva, salve. Guten Morgen, wie befinden Sie ſich? Sagen Sie mir, meine ſüße Göttin, will Jupiter den Merkur an Calypſo abſenden mit dem Befehle, mich gehen zu laſſen? Will er? Nun, warum nicht? Er iſt ja vom Scheitel bis zur Zehe, ja, jedes Haar auf ſeinem Kopfe iſt ein Gentleman!“ Nachher tritt Orlando als Dichter, natürlich als ein verrückter auf, und läßt eine Maſſe unzuſammenhängenden Galimathias los. Später ſchlägt er einem Geiger mit deſſen eigener Geige den Schädel ein und hat ſodann mit Arioſt's Zauberin, Meliſſa, eine Zuſammenkunft. Dieſe gibt ihm einen Trank, der ihn zur Vernunft bringt; in gemeinem Soldatenrocke fechtet er als Angelika's Ritter für Angelika's Treue mit Oliver, Ogier und allen übrigen Paladinen, und nachdem er die Verläumder beſiegt hat, wirft er ſeine Verkleidung ab und wird von Marſillus mit der Geliebten vereinigt, um in Triumph ſie nach Frankreich zu führen.

Beſſeres Lob verdient Greene's nächſte Dichtung, Honourable History of Friar Bacon and Friar Bongay, — ein Stück, zu welchem wahrſcheinlich Marlow's Fauſt ihm die Idee gegeben, mit dem es jedoch weder in Anlage noch Ausführung ſich meſſen kann. Frater Bacon und Frater Bongay ſind gemeine Beſchwörer, Fauſt iſt ein mächtiger Schwarzkünſtler, der durch ſeinen großen Verſtand und ſeine tiefe Gelehrſamkeit das Fatum unter ſeinen Willen beugt und Hölle, Erde und Himmel eine Zeitlang ſeinen Zwecken dienſtbar macht. Die beiden Fraters ſind nur nebenbei in die Intrigue verflochten, die hauptſächlich die Liebe Eduard des Erſten, als Prinz von Wallis, für die Tochter eines Förſters zum Gegenſtande hat, um deren Gegenliebe er anfangs in Perſon, dann durch einen Stellvertreter wirbt, bis der Mandatar den Mandanten aus dem Sattel hebt. Eine Nebenintrigue betrifft zwei junge Studenten, welche in dieſelbe Förſterstochter verliebt ſind und im Gefechte ſich gegenſeitig tödten. Das Uebrige des, wo nicht an Intereſſe, doch an Abwechſelung reichen Stücks

füllen theils Geschicklichkeit=Proben, welche rivalisirende Zauberer vor Heinrich dem Dritten, Kaiser von Deutschland, Eleonore von Castilien, — mit welcher Eduard sich zuletzt vermählt — und einer Menge Hofleuten ablegen, theils komische, wahrhaft humoristische Scenen, in denen Ralph Simnell, des Königs Narr, und Miles, Frater Bacon's pudelnder Schüler, die Hauptrollen spielen. Kurz vor dem Schlusse, wo Bacon der Magie entsagt und eine für Elisabeth nicht wenig schmeichelhafte Prophezeihung perorirt, wird Miles — und das erinnert einigermaaßen an den Ausgang der moralischen Stücke — auf dem Rücken eines von Frater Bacon's Teufeln fort in die Hölle getragen, — der in Parenthese zu bemerken, eins der letzten Male, wo der Teufel zur Erbauung und Wonne der guten Londoner sich in propria persona auf den Bretern zeigen durfte.

Der Inhalt eines dritten, durch seine Versifikation ausgezeichneten Stücks, Scottish History of James the Fourth slain at Flodden, ist mehr romantische Fiction als dramatisirte Geschichte, und die dem Titel beigefügten Worte, „erschlagen bei Flodden" sollen offenbar nur andeuten, welchen König der Dichter im Sinne hatte, denn bis auf dieses denkwürdige Ereigniß erstreckt das Stück sich nicht. Auffallen muß es, den König von England, der darin auftritt, Arius genannt zu sehen. Fühlte etwa Greene halsjuckendes Bedenken, den rechten Heinrich zu nennen, aus Besorgniß, die Könige und den Hof zu beleidigen? — Die Aufschrift besagt, daß eine lustige, von Oboram, dem Feenkönige, aufgeführte Komödie in das Stück verflochten sey, und dieser Oboram, der im Contexte Aster Oberon heißt, ist, obgleich sehr anders gezeichnet, doch derselbe, der in Shakespeare's Sommernachtstraume vorkommt. Die lustige Komödie besteht indessen bloß aus Tänzen, welche Possenreisser und Feen in den Zwischenacten zum Besten geben. Die eigenliche Historie wird auf Bosan's Veranlassung — und Bosan ist ein Stoiker, der in einem Grabe wohnt, breites Schottisch spricht und zwei Söhne hat. Slipper und Nano, denen der Feenkönig die Rollen eines Tölpels

und eines Zwergs zutheilt — von einer Schauspielergesellschaft vor Oberon dargestellt. Der Inhalt ist kürzlich dieser. Der vierte Jakob verliebt sich in Ida, Tochter der Gräfin von Arrain, und beseelt von dem Wunsche und der Hoffnung, sie zu besitzen, entfernt er seine Gemahlin, Königin Dorothea. Das nehmen Douglas und andere Pairs zum Grunde, ihn zu verlassen und gegen seine Tyrannei aufzustehen. Aber Königin Dorothea, obgleich genöthigt, in männlicher Kleidung vom Hofe zu fliehen, überredet sie, zum Gehorsam zurückzukehren. Später wird ein Versuch gemacht, Dorothea zu ermorden. Sie bleibt zwar für todt liegen, aber sie ist nicht todt und wird zuletzt wieder auf den Thron und in die Arme ihres reuigen Gemahls geführt, der recht naiv eine Hauptveranlassung zur Reue in der Unfähigkeit findet, seinen Zweck bei Ida zu erreichen. Diese faßt übrigens sehr plötzlich eine lebhafte Zuneigung für einen jungen Edeln, Namens Eustace, mit welchem sie am Schlusse sich vermählt.

Ein anderes Stück, das erst seit kurzem mit Bestimmtheit auf Greene getauft worden ist, verdient ebenfalls Erwähnung. George-a-Green the Pinner of Wakefield ist eine lebendig und heiter erzählte Geschichte, die gewiß beim Volke beliebt war, denn die Könige von England und Schottland, ihr Adel, Robin Hood und seine lustigen Burschen treten darin auf; mit ihnen Allen kommt George-a-Green, der Nadler, in Berührung und alle führt er auf die eine oder die andere Art an. Aber das merkwürdigste von Greene's dramatischen Erzeugnissen, ein in der That recht eigenthümliches Produkt, ist das letzte, was wir von ihm besitzen, The comical history of Alphonsus, King of Arragon. Es erwähnt im Eingange den mächtigen Tamburlaine, und allem Anscheine nach war es Greene's Absicht, eine Nachbildung von dessen kriegerischen Thaten zu liefern. Der Hauptinhalt ist die Geschichte des Carinus, Königs von Arragonien, — welches der Dichter mit vielpoetischer Licenz nach Italien versetzt — und seines Sohnes Alphon's, die Beide von einem Usurpator, Namens Flaminius, aus ihren rechtmäßigen Besitzungen vertrieben worden

ſind. Am Anfange des Stücks befinden ſich der alte König und der junge Prinz im Exil. Bald darauf tritt Letzterer als gemeiner Soldat in die Armee des Königs von Neapel, Belinus, der eben ſein Gebiet gegen den eindringenden Flaminius vertheidigt. Belinus verſpricht Alphons den Beſitz von Allem, was ſein Schwert beſiegen wird, und da er im erſten Gefecht den Uſurpator tödtet und nun das Königreich Arragonien fordert, ſieht Belinus, durch ſein Wort gebunden, ſich genöthigt, es ihm zu verleihen. Doch kaum hat Alphons den Thron beſtiegen, ſo begehrt er, daß Belinus, ſein Wohlthäter, ſich als Vaſall ihm unterwerfe. Letzterer weigert ſich; es kommt zum Kriege und Belinus und ſeine Verbündeten, der Herzog von Mailand, werden überwunden. Belinus flieht zum türkiſchen Sultan Amurack, und Alphons, entſchloſſen, nunmehr dieſen anzugreifen, und die Krone Mahomet's ſich aufzuſetzen, faßt und führt den närriſchen Einfall aus, das Königreich Neapel, das Herzogthum Mailand und ſelbſt ſein ſchönes italieniſches Arragonien an drei ſeiner Anhänger zu verſchenken. Sein Vorhaben gelingt jedoch, und er heirathet zuletzt Iphigenia, die Tochter Amurack's, der nach langen Kämpfen ſeine türkiſche Herrſchaft recht gern ſeinem chriſtlichen Schwiegerſohne abtritt.

Dies ſind die weſentlichen Begebenheiten des in regelrechte Acte, obgleich ohne Scenenangabe eingetheilten Stücks, — eines echten Spektakelſtücks, denn das Intereſſe an den Hauptcharakteren iſt in demſelben Grade leer, in welchem die Bühne vom erſten bis zum letzten Momente voll Lärm und Tumult und Schlachten iſt; — es gibt da Chriſten aus aller Herren Landen, Türken von allen Farben, und ſelbſt ein Heer Amazonen rückt für Amurack in's Feld. Auch Medea erſcheint, um Zauberwerke zu thun, und auf Bitten Fauſta's der Gemahlin Amurack's, weckt ſie den homeriſchen Calchas, der den Ausgang des Streits zwiſchen Amurack und Alphons prophezeiht und in ſeinem vorſchriftmäßigen Chorhemde und Kardinalshute ſich recht hübſch ausgenommen haben muß. Trotz allen Spektakels gewann das Stück nur

wenig Gunst, — ein beachtenswerthes Zeichen des damaligen Theatergeschmacks und die wahrscheinliche Ursache, warum Greene seine Absicht unerfüllt ließ, einen zweiten Theil zu schreiben. Denn, daß er diese Absicht gehabt, bezeugen die, vielleicht zum Behuf des Puls-Fühlens, der Venus in den Mund gelegten Schlußworte ihres an die Musen gerichteten Epilogs:

„Mean time, dear Muses, wander you not far,
Forth of the path of high Parnassus' hill;
That when I come to finish up his life,
You may be ready for to succour me.
Adieu, dear dames; farewell, Calliope!“

Der nächste hier zu erwähnende Theaterdichter heißt John Lyly — nicht Coly, wie der Setzer des ersten Jahrgangs gegenwärtiger Revue ihn sehr wider meinen Willen Seite 56 genannt hat. Er war ein geistreicher Gelehrter, aber kein Dichter, wenigstens dann kein Dichter, wenn Poesie der gesteigerte Ausdruck natürlicher Gefühle und Empfindungen ist. Seine Gedanken wie seine Sprache sind meist gleich gekünstelt, offenbar das Resultat mühsamen Studiums, und seine Dichtungen enthalten fast nicht einen einzigen Beleg, daß je ein wahrer Gefühlsdrang ihn fortgerissen hat. Dennoch verdient sein Erscheinen Beachtung, — einmal, weil er der Erfinder eines Styls ist, der, bei aller Gemachtheit, doch durch Neuheit und Verfeinerung sich empfahl, zweitens, weil alle seine Dramen zu Hofbelustigungen bestimmt waren und deßhalb einen Beweis des damaligen dramatischen Hofgeschmacks — im Gegensatze zum Volksgeschmacke — geben, und drittens, weil selbst bessere Köpfe und gewandtere Federn die Schwachheit besaßen, den „fashionablen“ Dichter sich zum Vorbilde zu nehmen. Allfanzerei ist ja ein altes Erbtheil der Literatur.

Das Charakteristische von Lyly's Styl besteht nicht bloß in dessen Weichheit, sondern ganz vorzüglich in den Beziehungen auf eine Art fabelhafte oder unnatürliche Naturphilosophie, in welcher die Existenz gewisser, mit besonderen Eigenschaften

begabter Thiere, Pflanzen und Mineralien zu dem Zwecke vorausgesetzt wird, Stoff zu Gleichnissen und Bildern zu erhalten. In diesem Betracht stehen Lyly's sämmtliche Dramen auf gleicher Fläche. Alexander und Campaspe aber, eins seiner frühesten, ist zugleich das einzige, welches in Folge von Charakterzeichnung einigen Anspruch auf den Namen eines historischen Stücks hat. Man kann nicht umhin, sich für Apelles zu interessiren, der, während er auf Alexander's Befehl Campaspe's Bild malt, sich in sie verliebt. Die Zeit fällt kurz nach der Belagerung und Einnahme Thebens und im ersten Acte wird Timoklea gefangen eingebracht. Sie tritt jedoch bald wieder ab und die dann eingeführte Campaspe — die Apelles Liebe erwidert — bleibt das einzige weibliche Wesen. Mehrere griechische Weise und Philosophen geben der Hauptintrigue Abwechselung. Unter jenen befindet sich namentlich Diogenes, welchem Alexander zwei Besuche abstattet, die der Dichter sehr charakteristisch gehalten hat; die drei Diener des Plato, Diogenes und Apelles — Diogenes, der Cyniker in der Tonne, hat seinen Bedienten! — geben verschiedene Gespräche zum Besten, und wie keinem Stücke Lyly's, so fehlt es auch diesem nicht an müssigen, schadenfrohen Buben, die bloß Witz reissen, anstatt die Intrigue zu unterstützen. Ganz in dem bemerkten Charakter ist Sappho und Phao, voll affektirter Anspielungen und Figuren, den Gebilden imaginärer Physiologie. Sie kommen fast in jeder Scene vor und der Dialog wimmelt von Geklingel und Geziertheit. Die Scene liegt in Syrakus und die Geschichte bezieht sich auf die Liebe Sappho's, der Königin der Stadt, zu Phao, dem Schiffer, welchen Venus für sein artiges Benehmen, während er sie über den Fluß gesetzt, mit ausgezeichneter Schönheit belohnt hat. Obgleich das Stück, wie die meisten von Lyly's Spielen, vor Königin Elisabeth aufgeführt wurde, so enthält es doch, merkwürdig genug, eine ziemliche Zahl boshafte Ausfälle gegen die Frauen, von denen ich nur erwähnen will, daß sie deren Geschwätzigkeit, Eitelkeit, Flatterhaftigkeit und ein volles Dutzend andere Keiten betreffen. Doch — auch die

Männer bekommen ihr Theil, und was Mileta, eine der eilf weiblichen Perſonen, eine Sibylle inbegriffen, von verlegenen Liebhabern ſagt, iſt vielleicht nicht ſchlecht. „Nichts hübſcher,“ äußert ſich die lebhafte Dame, „als wenn den Herrchen der Geſprächsſtoff ausgeht; dann gelangen ſie zu feiner Lebensart; ihre Lippen hauchen dann nur: meine ſüße Geliebte, und ſtatt der artigen Floskeln, die ihrem Witze fehlen, reiben ſie uns mit artigen Küſſen die Hände wund. Jetzt bringen ſie ihr Haar in Unordnung, jetzt ordnen ſie ihre Krauſen; dann werfen ſie ſchmachtende Blicke, dann ſeufzen ſie, dann wagen ſie einen verſtohlenen Händedruck und bilden ſich ein, wir könnten durch Zeichen und Ceremoniell gewonnen werden.“

Alle Kräfte ſeines Witzes ſcheint Lyly an ſeinen Endymion geſetzt zu haben, — ein mythologiſches Stück, das natürlich von Cynthia's und Endymion's Liebe handelt. Unter Erſterer hat der Dichter offenbar die Königin Eliſabeth, unter Letzterm, beſcheiden genug, ſeine Wenigkeit perſonifizirt. Und wie vermied er Anſtoß, nachdem er Cynthia's verzweifelte Liebe geſchildert? Er verwandelte die glühende Leidenſchaft des Helden in zerknirſchte Ehrfurcht und ließ ihn nahe am Schluſſe ausrufen: „Keine hat je meinem Auge gefallen, außer Cynthia — keine je mein Ohr ergötzt, außer Cynthia — keine je mein Herz beſeſſen, außer Cynthia. Alles habe ich verlaſſen, um Cynthia zu folgen, und hier ſtehe ich, bereit zu ſterben, wenn es ihr Wille iſt. Denn ſolche Scheidewand haben die Götter zwiſchen ſie und mich gezogen, daß mein Gefühl und Treue, Gehorſam und Ehrfurcht, nicht Liebe heißen kann.“ Schaugepränge und Feentänze ſollen den Scenen Neuheit und Abwechſelung geben. Und das mag dem Hofpoeten gelungen ſeyn. Aber in dem komiſchen Theile hat er einen gewaltigen Mißgriff gethan. Ein Sir Topas iſt der Narr, bewaffnet ſich cap-a-pic gegen Vögel und Fiſche und kehrt von ſeinem Feldzuge zurück, Sieger eines Zaunkönigs. In dieſer Beziehung iſt Galathea, obgleich übrigens eins der beſten von Lyly's Stücken, um wenig beſſer. Die Scene hat der Dichter ſehr ungeſchickter

Weiſe in den unpoetiſchen Norden von Lincolnſhire verlegt und das Spiel beginnt damit, daß Tityrus ſeiner Tochter Galathea erzählt, wie einſt Neptun, erzürnt, weil die Dänen einen ſeiner Tempel zerſtört, das Land überfluthet und zum Zurückziehen ſeiner Gewäſſer nur unter der Bedingung ſich verſtanden habe, daß jedes fünfte Jahr die ſchönſte und keuſcheſte Jungfrau des Landes an einen beſtimmten Baum gebunden und ihm angeboten werden ſolle, wo dann, wenn ſie ihm gefalle, er das Seeungeheuer Agar ſenden werde, ſie ihm zuzuführen und zu zerfleiſchen. Um nun von ſeiner Tochter dieſes Schickſal abzuwenden, verkleidet er ſie als Mann. Aber daſſelbe thut Melibocus, ein anderer Lincolnſhirer Ackerbauer, mit ſeiner Tochter Philida. Ohne ſich zu kennen, begegnen beide Mädchen einander im Walde. Sie halten ſich gegenſeitig für Jünglinge, finden beiderſeits an einander Geſchmack und machen ſich auf recht hübſche Art den Hof. Inzwiſchen begibt der kleine Gott Amor ſich unter Dianens Nymphen, flößt einigen Liebe zu den verkleideten Mädchen ein und wird dafür von den übrigen ergriffen und gebunden. Hierauf findet Neptun's Opfer ſtatt. In Ermangelung einer beſſern Jungfrau wird ihm eine, Namens Hebe, angeboten; aber zornig verwirft er ſie. Während jetzt die erſchreckten Landleute nach einer andern umherſuchen, klagt Venus gegen Neptun über die grauſame Gefangenſchaft ihres Amors; Diana wird ins Spiel gezogen: gegen Amor's Freilaſſung verzichtet Neptun auf ſein Opfer, und damit Galatheen's und Philida's Liebe gekrönt werde, verwandelt Venus die Eine in einen wirklichen Mann. Alles das iſt, wie geſagt, recht hübſch: auch die Feentänze mögen ſich recht gut ausgenommen haben; aber der komiſche Theil des Stückes hängt mit dem Ganzen durchaus nicht zuſammen und beſteht vorzüglich in Auftritten zwiſchen einem Alchymiſten und einem Aſtronomen, die abwechſelnd einen und denſelben diebiſchen Diener miethen.

Die Hauptperſonen eines andern Stückes, Mother Bombie, ſind zwei Väter, von denen der Eine einen verrückten Sohn, der Andere eine alberne Tochter hat, die Beide von dieſen

Eigenschaften der gegenseitigen Sprößlinge nichts wissen, und deren Absicht dahin geht, einer dem Andern sein Kind aufzuhängen. Dieser einfältige Plan ist beinah noch einfältiger durchgeführt, und wenn es ja eine nur einigermaßen belustigende Scene gibt, so muß es die zwischen zwei muthwilligen Burschen und einem Pferdeverleiher seyn, der unter Anderm von seinem Gaule rühmt, „er sey so gehorsam, daß er jeden Augenblick in die Knie sinke, gleich als ob jeder Stein sein Vater sey.“ Der Titel rührt übrigens daher, daß Mutter Bombic, „die kluge Frau von Rochester,“ von den verschiedenen Parteien um die Zukunft befragt wird. Wenn Lyly hier von dem bezeichneten Originalcharakter seiner Dichtungsart etwas abweicht, so nimmt er ihn dagegen in den zwei letzten Stücken, deren ich noch gedenken will, vollkommen wieder auf, — ein Beweis, daß er ihm bis zum Tode treu blieb. Das erste Stück heißt die Frau im Monde — The woman in the moon. Um die Wünsche gewisser utopischen Schäfer zu befriedigen, denen es an Weibern fehlt, belebt die Natur eine Bildsäule der Pandora und verleiht ihr alle erdenkbaren Gaben. Aber die neidischen Planeten steigen herab und erklären, daß sie allen ihren Einfluß anwenden wollen, das Werk der Natur zu beschädigen. Saturn macht Pandora übellaunisch, Jupiter ehrgeizig, Mars zänkisch, die Sonne zu einer Dichterin und Venus verliebt. In letzter Qualität hängt sie sich an jeden Mann, der ihr begegnet, und wiewohl an Stesias verheirathet, bespricht sie doch mit drei Schäfern heimliche Bestellungen. Nachdem das vorüber ist, kommt Merkur an's Regiment. Er macht Pandora listig, diebisch, betrügerisch und beredt, und unter seinem Einflusse stiehlt sie ihres Mannes Juwelen. Der Mond macht sie flatterhaft, grillig und zuletzt wahnsinnig, und alle ihre Liebhaber entdecken jetzt ihre Falschheit. Als nun ihr Gatte im Begriff steht, sie zu tödten, erscheint die Natur mit dem Ausspruche, daß Pandora nicht länger auf Erden weilen, sondern auf einen Planeten versetzt werden solle, und befragt, welchen sie vorziehe, wählt Pandora den Mond und wird so — die Frau im Monde.

Das letzte Stück nennt sich der Liebe Verwandelung — Love's Metamorphosis. Drei Waldbewohner verlieben sich in drei Nymphen der Ceres und klagen über deren Grausamkeit bei Cupido, der nun die Eine in einen Fels, die Andere in eine Blume und die Dritte in einen Paradiesvogel verwandelt. Hierauf haut ein reicher Pächter den Lieblingsbaum der Ceres um, der Fidelen's verzauberte Form enthält, — die Göttin straft ihn mit Armuth und Hunger, und um sich Lebensmittel zu verschaffen, verkauft der Pächter seine Töchter. Sodann hadert Ceres mit Cupido wegen des Unrechts, das er ihren drei Nymphen zugefügt, und Cupido, der sich für den Pächter interessirt, weil seine Tochter einem, ihr von einer Sirene eine Zeitlang abwendig gemachten Jünglinge treu geblieben ist, verspricht, den Nymphen ihre früheren Gestalten zurückzugeben, wenn Ceres den Pachter wieder reich und glücklich machen wolle. Dies geschieht und alle auf den Bretern betheiligte Personen sind damit vollkommen zufrieden.

Ein Versuch, Lyly, den Hofpoeten zu verdrängen, führt zur Bekanntschaft mit George Peele und dem Erstlinge seiner dramatischen Muse, der Anklage des Paris — the arraignment of Paris. Nash, von welchem später, hat Peele primus verborum artifex genannt und in dieser Phrase Peele's Dichterwerth höchst glücklich bezeichnet. Sein Talent war weder kühn, noch originell, und die höheren Eigenschaften der Erfindung fehlen ihm; dagegen besitzt seine Phantasie eine Eleganz, sein Ausdruck eine Grazie und sein Versbau eine Melodie, wie alles dies vereint zu seiner Zeit unerreicht war. Er trat also mit der Anklage des Paris bei Hofe auf, wählte diesen Titel, weil am Schlusse der trojanische Schäfer dafür, daß er der Venus den Apfel der Zwietracht zuerkannt hat, vor Jupiter zur Rechenschaft gefordert wird, und begnügte sich übrigens, die eigentliche Fabel vom Urtheil des Paris in dramatische Form und angenehm fließende Verse zu bringen. Sein Zweck war Elisabeth's Gunst. Das gab ihm die Stirn, ihr den Apfel zuzuerkennen; aber sey es, daß

ſelbſt eine Eliſabeth dieſe Schmeichelei zu ſtark oder übrigens an der Dichtung und dem Dichter keinen Gefallen fand, — Peele's erſter Verſuch gegen Lyly war ſein letzter und mit beſſerm Erfolg wendete er ſich nun zur öffentlichen Bühne. Von dieſen ſeinen Leiſtungen verdienen mindeſtens zwei Erwähnung, the battle of Alcazar und Famous chronicle of King Edward the First. Die Schlacht von Alcazar wurde, wie zu vermuthen, bald nach Marlow's Tamburlaine und wahrſcheinlich in Folge der günſtigen Aufnahme geſchrieben, welche dieſes Stück fand. Die Geſchichte des Abenteurers Thomas Stukely, der in jener Schlacht fiel, „Montags, den 4. Auguſt —78," wie Peele den Held ſelbſt ſagen läßt, lebte damals in friſchem Andenken, und ohne Zweifel wählte der Dichter ſie, weil ſie beim Volke beliebt war, weil ſie ihm Gelegenheit bot, die Katholiken zu verhöhnen und Eliſabeth Schmeicheleien zu ſagen, und weil er gleichzeitig ein Maſſe Handlungen entwickeln und verſchiedene Charaktere einführen konnte. Die poetiſche Licenz herrſcht durch das Ganze ſchrankenlos und die Scene ſpringt von Portugal nach Afrika und von Afrika nach Portugal, ganz wie es dem Verfaſſer eben beliebt. Dabei zeigt die Darſtellung ſich geſchraubt und ungleich, und es ſieht aus, als habe der Dichter Marlow's Kraft nachahmen wollen, ohne ſein Feuer und ſeine Phantaſie zu beſitzen. — Die berühmte Chronik König Eduard des Erſten iſt wegen ihres dramatiſchen Werthes weniger merkwürdig, als weil die engliſche Bühne in ihr die erſte chronicle history in reimloſen Jamben erhielt; doch ſteht ſie Marlow's zweitem Eduard in jedem Betrachte weit nach. Die Charaktere ſind durchaus undeutlich; nur der König iſt einigermaßen treu und mit Geiſt gezeichnet, die Geſchichte aber, was die Königin betrifft, wahrſcheinlich, um dem Volkshaſſe gegen die Spanier zu fröhnen, gräßlich entſtellt. Das hätte wenig zu bedeuten, wenn das Abweichen von der geſchichtlichen Bahn das Stück verbeſſert hätte; allein das iſt nicht der Fall, die Abweichung macht es bloß widerſinniger und Eduard's feſte Anhänglichkeit an ſeine Königin zu alberner Bethörung. Dem Ernſte

des Ganzen sollen einige komische Scenen aufheiternde Abwechselung geben. Nimmt man jedoch die Stellen aus, wo Cluellen, Prinz von Wallis, und dessen Gefolge sich in Robin Hood und dessen lustige Jäger verkleiden, so findet man statt Humors meist nur Derbheit.

Erheischte nicht die Zeitfolge, Thomas Kyd nach Peele zu nennen, so hätte er vielleicht verdient, vor ihm genannt zu werden. Sein Name hatte schon in den Tagen, für welche er schrieb, einen ungewöhnlich guten Klang, und obgleich auch in seinen Stücken Blut und Tod eine bedeutende Rolle spielen, so darf doch die Gegenwart nicht vergessen, daß seine Entschuldigung — ich sage nicht, Rechtfertigung, denn der wahre Dichter soll seine Zeit leiten, nicht von ihr geleitet werden — wenigstens einigermaßen darin liegt, daß Verstand und Klugheit damals oft bei Seite geschoben wurden, um Platz zu gewinnen für den Beifall des großen Haufens. Hiervon abgesehen tragen Kyd's Gedanken den Stempel der Neuheit und Natürlichkeit; an Geschmack steht er Peele nach, an Kraft und Charakter ist er ihm überlegen, und wenn seine Jamben etwas weniger sanft sind, so haben sie dafür mehr Stärke, mehr Geist und mehr Abwechselung. In diesem Bezuge wäre es keine Ungerechtigkeit gegen Shakespeare's übrige unmittelbare Vorgänger, Kyd die nächste Stelle nach Marlow anzuweisen. Zwei Dichtungen sind es, die ihn namentlich in jenen Kreis einführen, Jeronimo und the Spanish Tragedy, letztere unstreitig der zweite Theil der erstern. Hinsichtlich Jeronimo verdient das curiosum Bemerkung, daß es das erste englische Stück ist, von welchem sich darthun läßt, daß der Dichter es für einen besondern Schauspieler geschrieben hat. Alles Andere anlangend, kann der erste Theil mit dem zweiten sich nicht messen. Es fehlt der Geschichte an Zwischenhandlung, denn die Liebe Don Andrea's und Bellimperia's und des Erstern Tod bilden die Hauptzüge. Der Mangel an Begebenheiten ist jedoch durch das schnelle Wechseln der Scene von Spanien nach Portugal, so wie durch den Lärm und das Gepränge kriegerischer

Zurüſtungen zwiſchen den beiden Königreichen, in Folge des von letzterm verweigerten jährlichen Tributs, mindeſtens leichthin ausgeglichen. Kann indeſſen auch Jeronimo als dramatiſches Produkt der ſpaniſchen Tragödie nicht gleich geſtellt werden, ſo iſt doch die Sprache oft überraſchend und ſind doch die Gedanken oft kühn. Nur Ein Beiſpiel. Andrea iſt im Begriff nach Liſſabon zu gehen, um den verweigerten Tribut zu fordern. Bellimperia ahndet den daraus zwiſchen ihrem Geliebten und dem jungen muthigen Fürſten von Portugal entſtehenden Kampf, und in der Beſorgniß ihres Herzens ſagt ſie zu jenem:

Ye 'll meet like thunder — each imperious
over other's spleen; you both have proud spirits,
and both will strive to aspire:
when two vex'd cloud's justle, they strike out fire.

Deutſch vielleicht:
Wie Donner werdet Ihr Euch treffen — jeder
des Andern Willen Herr — Ihr Beide ſtolz —
Und Beide werdet um den Sieg Ihr ringen —
zwei Wolken, die ſich drängen, ſchlagen Feuer.

Aber ſicherlich iſt es keine Uebertreibung, die ſpaniſche Tragödie ein Stück voll Kraft und Kern zu nennen. Allerdings hat auch ſie ihre Albernheiten und manches Widerſinnige, Stellen und Situationen, welche ſpätere Dramatiker zu Gegenſtänden des Gelächters gewählt haben; aber das Meiſte iſt in hohem Grade voll Gefühl und Intereſſe. Die Intrigue dreht ſich vorzugsweiſe um die Liebe Horatio's und Bellimperia's. Jener iſt der Sohn Hieronimo's — wie Kyd ihn hier umgetauft, vermuthlich, weil ein Kritiker ihm inzwiſchen bemerkt, daß Jeronimo eher italieniſch als ſpaniſch ſey — und Bellimperia iſt zwar noch die frühere Perſon, hat aber die ganze Fülle ihrer Zuneigung von dem geſtorbenen Andrea auf ſeinen jungen, treuen, edeln Freund übertragen. Beim Anfange des zweiten Actes wird Horatio von ſeinem Nebenbuhler, dem Prinzen von Portugal,

und von Lorenzo, Bellimperia's Bruder, im Garten ſeines Vaters, auf der Bühne — ein gefährliches Experiment — gehenkt und den Reſt des Stücks füllt Hieronimo's Verzweiflung und Durſt nach Rache, bis er endlich während eines vor dem Könige und dem ſpaniſchen Adel aufgeführten Spiels Gelegenheit findet, den Rachedurſt zu kühlen. Wer hier den alten Vater ſtets auf die Beſtrafung der Schuldigen bedacht und ſtets die Vollſtreckung ſeines Vorhabens verzögern ſieht, muß der nicht unwillkührlich an Hamlet denken, nicht von der Aehnlichkeit beider Charaktere überraſcht werden, nicht in dem eingelegten Zwiſchenſpiele ein zweites Merkmal der Verwandtſchaft mit Shakespeare's Dichtung, oder vielmehr dieſer mit jener erkennen? — Im vierten Acte erſcheint Hieronimo vor dem Könige und deſſen Hofe, um Gerechtigkeit wider Horatio's Mörder zu fordern. Aber durch die Dazwiſchenkunft Lorenzo's wird er beſeitigt, faſt ohne Verſuch, ſich Gehör zu verſchaffen. Bald darauf erwähnt der ſpaniſche Geſandte, daß der Prinz von Portugal Horatio noch das Löſegeld ſchulde und bei der unerwarteten Erwähnung des theuern Namens fährt der alte Mann empor aus ſeiner Zerſtreuung. So erblickt er in jedem Geſichte das Geſicht ſeines Horatio. — Alles, was ihn umgibt, trägt die Farbe ſeines Kummers, und iſt auch ſein Schmerz nicht ſo erhaben wie der des Lear, ſo iſt er deßhalb nicht minder innig, und die Seelenpein, mit welcher er beim Bilde ſeines verlorenen Horatio verweilt, iſt ebenſo ſehr der Ausdruck eines liebenden Herzens als wenn Conſtance ausruft: „Schmerz füllt das Zimmer meines fernen Kindes.“

Als Dichter betrachtet, ſteht Thomas Lodge über Greene und in einiger Hinſicht über Kyd. Greene's Liebe zu natürlicher Schönheit wurde von Manier und Geziertheit ſo dicht überſchleiert, daß jene nur ſelten durchſchimmert, und in dieſer Beziehung war Lodge, ſein Freund, auch ſein Nachahmer. Doch leuchtet bei ihm die natürliche Schönheit aus den phantaſtiſchen Anſpielungen und dem künſtlichen Schmucke hervor, in welchem er dem Geſchmacke ſeiner Zeit ſich anzupaſſen ſuchte. Natürlich

kann hier keine Rede seyn von der im Jahre 1819 neu aufgelegten Sammlung seiner Schäferlieder und lyrischen Gedichte, wie viele Proben schönen Versbaues, eleganter Gedanken und natürlicher Scenerie sie auch enthält. Doch das muß bemerkt werden, daß Shakespeare den Stoff zu seinem, „wie es Euch gefällt“ einer Erzählung von Lodge, unter dem Titel Rosalynde entlehnt hat, und es ist vielleicht das Höchste, was ihr nachgerühmt werden kann, daß sie einer Vergleichung mit Shakespeare's Dichtung sich nicht zu schämen braucht.

Wenn ich sagte, daß Lodge in einiger Hinsicht unter Kyd stehe, so verstand ich das in Bezug auf Kraft und Kühnheit der Schöpfung, denn in der Charakterzeichnung ist er ihm unstreitig überlegen, — eine Behauptung, deren Wahrheit durch sein historisches Stück bewiesen wird: The wounds of civil war, lively set forth in the true tragedies of Marius and Sylla, — die Wunden des Bürgerkriegs, lebhaft geschildert in den wahren Tragödien des Marius und Sulla. Ein Werk des Genie's kann das Ganze allerdings nicht heißen; doch vermochte gewiß auch nur ein seltenes Talent, es zu schaffen. Der Charakter des alten Marius wie der seines jüngern Nebenbuhlers ist mit Kraft, mit Geist und mit Bestimmtheit gezeichnet — eine um so schwierigere Aufgabe, je mehr in Beiden die Grundzüge von Ehrgeiz und Grausamkeit sich ähneln. Marius besitzt jedoch bei Weitem mehr Edelsinn und entschiedenern Muth als Sulla, der ein stürmischer Tyrann und muthwillig streng ist: — der alte Römer fesselt bis zu seinem Tode die Aufmerksamkeit des Lesers. Auch der junge Marius tritt auf, ausgezeichnet durch Tapferkeit, Treue und Liebe zu seinem Vater. Eine andere Hauptperson ist Antonius, ein Mann mit der Gabe unwiderstehlicher Beredtsamkeit, von welcher der Dichter einige empfehlende Proben geliefert hat. Außerdem erscheinen zwei Frauen, Cornelia und Fulvia, die Eine Sulla's Gattin, die Andere seine Tochter, jene merkwürdig wegen ihrer matronenhaften Festigkeit, diese wegen ihrer jugendlichen Zartheit und Zärtlichkeit, welche letztere sie jedoch nicht abhält,

sich mit aller Entschlossenheit einer römischen Jungfrau zu benehmen. Zwei Scenen, in denen ein Tölpel und mehrere niedrig komische Charaktere eingeführt werden, sollten zu Erheiterung des Gemäldes dienen, dessen Einzelnheiten eine nähere Angabe dann nicht bedürfen, wenn ich sage, daß es hauptsächlich nach Plutarch's Lebensbeschreibungen des Marius und Sulla entworfen ist und daß der Dichter nur, je wie er es nöthig fand, die Scene von Rom nach Pontus, Minturnum und Numidien verlegte. Doch kann ich nicht umhin, einen Beleg einzuschalten, wie man damals mit dergleichen Bearbeitungen verfuhr. Plutarch bemerkt, Marius Mörder sey ein Gallier gewesen. Folglich macht Lodge ihn zu einem Franzosen, der gebrochenes Englisch spricht und französische Brocken einmischt. Er schwört par le sang de Dieu und selbst Marius vergißt sich so weit, bei Unserer lieben Frau zu schwören, nicht zu gedenken, daß der Tölpel Paul's Ehrengipfel in Rom für die höchste dortige Stelle erklärt. Auch darf wohl nebenbei angeführt werden, daß Greene und Lodge gemeinschaftlich ein großes, gar nicht schlechtes Drama geschrieben haben, — ein Beweis, daß nicht die französischen Dichter die Erfinder solcher Gemeinbrauerei sind.

Der schon erwähnte Thomas Nash übertraf an Witz und Satyre alle seine Zeitgenossen; doch als dramatischer Dichter rangirt er zu tief, als daß ich mich lange bei ihm verweilen dürfte. Ein satyrisches Stück, the isle of dogs — die Hundeinsel — brachte ihn in's Gefängniß, und das ist das einzige Interessante, was sich davon sagen läßt. Ein anderes Stück, bloß eine Hofunterhaltung — Summer's last will and Testament, macht weder Anspruch auf Charakterzeichnung, noch auf eine angenehme Intrigue und dreht sich so ganz in dem Wirbel eines Wortspiels, daß die Mühe der Verdeutlichung für den deutschen Leser in gleichem Grade groß und undankbar seyn würde. An einem dritten Stücke, Dido, Königin von Carthago, hat Nash nur einen sehr untergeordneten Antheil. Das Hauptverdienst gehört dem bereits besprochenen Marlow.

Mit derselben Flüchtigkeit werde Henry Chettle erwähnt, der letzte von Shakespeare's unmittelbaren Vorgängern, deren Nennung der hier vorliegende Zweck erheischt. Die Kürze trifft ihn nicht, weil er als Drucker anfing und als Dichter von acht und dreißig Stücken aufhörte, wohl aber, weil von diesen acht und dreißig Stücken nur vier die Gegenwart erlebt haben, von diesen vieren nur in Betreff eines einzigen seine Vaterschaft entschieden ist, und dieses einzige, ein Trauerspiel voll Blut und Mord, den Charakter der übrigen bezeugt. Hoffman, or a revenge for a Father — oder Rache für einen Vater — heißt das Schaudergemälde, dessen Farben dem Pinsel eines Victor Hugo Ehre bringen würden, wie überhaupt der damalige englische Theatergeschmack, im Allgemeinen genommen, nicht besser verstanden werden kann, als wenn man sich darunter den gegenwärtig französischen vorstellt. Eine Ehre für Deutschland, daß die hinüber geschlagene Wurzel keinen Baum getrieben hat. Chettle führte also seine Zuhörer an die Ufer des baltischen Meeres, in deren Nähe ein Herzog von Preußen Hof hält. Die Herzöge von Sachsen und Oesterreich besuchen ihn und der Grund der Tragödie ruht in der Art und Weise, wie ein Admiral Hoffman, nachdem er lange dem Herzoge von Lüneburg gedient, als Seeräuber hingerichtet worden ist, — eine glühendrothe eiserne Krone auf dem Scheitel, das Fleisch von den Knochen geschabt und das Skelet am Galgen aufgehangen. Das stiehlt bei nächtlicher Weile der junge Hoffman, der Sohn, und zugleich der Held des Stücks, begibt sich damit in eine Höhle am Eingange eines Uferwaldes und stellt es daselbst auf, ein Memento der Rache. Prinz Otto von Lüneburg ist sein erstes Opfer. Er leidet Schiffbruch und mit Beihülfe eines treulosen Dieners, Lorrique, tödtet ihn Hoffmann, indem er ebenfalls eine glühendrothe eiserne Krone ihm auf den Scheitel setzt; den Leichnam aber hängt er neben das Gerippe seines Vaters. Hierauf verkleidet er sich als Prinz, nimmt den Namen des jungen Otto von Lüneburg an und beredet Lorrique, ihn zu begleiten und dadurch den Betrug zu

unterſtützen. In dieſem Charakter iſt er nun im Stande, an Mehreren, die an der Hinrichtung ſeines Vaters Theil gehabt, ſich blutig zu rächen; doch ſind die Mittel, die er wählt, meiſt ebenſo unwahrſcheinlich als plump. Das ſinnreichſte beſteht darin, daß er Lodowick, den Sohn des Herzogs von Sachſen, verleitet, im Auzuge eines Griechen die Tochter des Herzogs von Oeſterreich, Lucibel zu entführen, und ſodann Mathias, Lucibels Bruder, von der über ſeinen Stamm gebrachten Schande benachrichtigt, der natürlich die Entflohenen verfolgt und einholt, den vermeinten Griechen erſchlägt und Lucibel verwundet. Lucibel verfällt darüber in Wahnſinn. Mitunter nimmt auch Hoffman die Geſtalt Roderick's an, eines Einſiedlers, in deſſen Klauſe der Dichter mehrere Male die Scene verlegt und von dem es ſich ergibt, daß er der ſeit lange verlorene Bruder des Herzogs von Sachſen iſt. Lorrique ſtellt dann einen franzöſiſchen Arzt vor, auf deſſen Anrathen einige der, Hoffman am verhaßteſten Perſonen in angeblicher Medizin tödtliches Gift trinken. Im Ganzen werden auf ſolche Art ſechs bis ſieben Menſchen abgethan, ohne daß Hoffman der geringſte Verdacht trifft; ja, er weiß in die Gunſt des Herzogs von Preußen ſich ſo feſt einzuſchmeicheln, daß dieſer die Thronanſprüche ſeines unklugen Sohns Jerome bei Seite ſchiebt und jenen zum Erben des Reichs ernennt. Verwirrt und gewaltſam wie die ganze Intrigue iſt, wird die Kataſtrophe durch eine ſehr unnatürliche Schwäche des Helden motivirt. Er verliebt ſich in die alte Herzogin Martha, die Mutter des von ihm ermordeten Prinzen; ſie verſpricht, an einem einſamen Orte unweit der Ufer des baltiſchen Meeres ſeine Wünſche zu befriedigen; der Ort iſt derſelbe, wo ihres Sohnes und ſeines Vaters Gerippe aufgeſtellt ſind; ein im Hinterhalt gelegter Haufe Bewaffneter überfällt ihn, und der Sohn ſtirbt, wie der Vater ſtarb, zu Tode gefoltert mit einer glühendrothen, ihm auf den Scheitel gedrückten Krone.

Wenn ich hiermit die Schau ſolcher dramatiſchen Leiſtungen beende, die theils unmittelbar vor, theils gleichzeitig mit

Shakespeare im Beſitze der engliſchen Bühne waren, ſo glaube ich nur auf meine ausgeſprochene Abſicht, die Schau in engen Schranken zu halten, mich beziehen zu dürfen, um das Warum der Beendigung zu erklären und willig die Richtigkeit der Bemerkung einräumen zu können, daß es außer den Genannten noch Mehrere gab, die der Gunſt des Theater gehenden Publikums ſich in gleichem Grade erfreuten und gleichmäßiges Zeugniß liefern von dem damaligen Zuſtande der dramatiſchen Poeſie in England. Eine in jeder, auch in Beziehung auf die Geduld des Leſers, Alles erſchöpfende Liſte würde immer bloß das Reſultat meiner Auswahl beſtätigen, immer bloß das darthun, was ich durch die gewählten Proben darzuthun wünſchte und dargethan zu haben hoffe: „wie das beſchaffen geweſen, was Shakespeare geſchaffen vorgefunden.“ Wie hoch oder niedrig man das ſchätze, — die Thatſache läßt ſich nicht verläugnen, daß, als Shakespeare zur Bühne übertrat es nicht bloß eine engliſche Bühne, ſondern auch ein in allen ſeinen Theilen faſt vollkommen ausgebildetes Drama gab, und daß mithin nicht bloß Dryden und Alle, die es ihm nachgeredet, mit Unrecht Shakespeare den Schöpfer der engliſchen Bühne nennen, ſondern auch nur mit bedingtem Rechte der gelehrte Johnſon von ihm ſagt: „The form, the Character, the language and the shows of the English drama are his.“ Liegt aber hierin wohl ein Widerſpruch mit dem was ich früher — Seite 56 des erſten Jahrgangs — behauptet habe: „nirgends jedoch dürfte es ein glänzenderes Beiſpiel geben, mit welcher wunderbaren Zauberkraft ein dramatiſches Dichter-Talent die Bühne ſeines Volkes zu beherrſchen vermag, als in England ſeit Shakespeare?“ Ich würde mich verſucht fühlen, einer ſolchen Folgerung in Dryden's Geiſte zu begegnen, der denen, die Shakespeare wegen ſeiner Ungelehrſamkeit verſpotteten, die belehrende Antwort ertheilte: „those who accuse him to have wanted learning, give him the greatest commendation,“ — die ihm Mangel an Gelehrſamkeit vorwerfen, ſpenden ihm das größte Lob. Shakespeare ſteht höher, weil er eine Bühne fand, als er

gestanden haben würde, wenn er keine gefunden, denn wie es leichter ist, einen Fußpfad zu bahnen, als einen viel begangenen zu sperren, so ist es auch schwerer Irrthümer zu berichtigen, als einer Wahrheit den ersten Eingang zu gewinnen. Ich habe den Gesichtspunkt gezeigt, aus welchem Shakespeares unmittelbare Vorgänger und Zeitgenossen die dramatische Kunst behandelten, und das eben beweist seine Stärke, daß er von der Fluth sich nicht fortreißen ließ, und darin eben bestehen seine Verdienste um die englische Bühne, daß er sie von den Schlacken reinigte und dem Volks-Geschmacke eine edlere Richtung gab.

Ob Shakespeare gelehrt oder ungelehrt gewesen, ob er griechisch und lateinisch und ob er von der französischen, der italienischen und der spanischen Sprache viel, wenig oder nichts verstanden, — darüber sind bald für, bald wider eine Unzahl Bücher jeden Formats geschrieben worden. Das immer noch zweifelhafte Ergebniß kümmert hier nicht. Das aber leidet keinen Zweifel, daß er theils im Allgemeinen ein fleißiger Leser vaterländischer Schriften, theils ganz besonders mit den dramatischen Leistungen seiner Zeit vertraut gewesen ist. Für jenes finden sich zahlreiche Beweise in seinen Werken, und für dieses spricht schon der unbestreitbare Umstand, daß, ehe er erschuf, er die Arbeiten Anderer umschuf, — abgesehen von seiner Stellung als Schauspieler. Es folgt hieraus, daß er den herrschenden Geschmack seiner Zeit und die Art und Weise, wie die Dichter der jüngsten Vergangenheit ihn ins Leben gerufen und die Dichter der Gegenwart ihn nährten, mit derselben Deutlichkeit erkannte, mit welcher die vorgelegten Proben ihn hoffentlich veranschaulicht haben, und wenn selbst ein Shakespeare von dem Einflusse herrschenden Irrthums sich nicht ganz zu befreien, selbst er nur allmählich zum Bessern vorzuschreiten vermochte, so ist dies wohl der schlagendste Beweis des Kampfes, den er zu kämpfen hatte, und daß er, um zu siegen, Shakespeare seyn mußte. Es bestand eine Bühne und ein Drama, aber ihr Charakter war Unnatur, — meines Erachtens das einzige Wort, welches alle die verschrobenen

Eigenthümlichkeiten der damaligen Dramatiker bezeichnet, mögen sie Schaugepränge oder schwarze Kunst, Geziertheit oder Blutgier heißen. Und was war Shakespeare? — Was ihm allein die Palme sichern konnte, der Dichter der Natürlichkeit. Dieser Gegensatz des Einzelnen zu seiner Zeit führt einen selbst zur Erkenntniß und Würdigung von Shakespeare's Werth, denn nur wer von solchem Standpunkte aus die Leistungen eines Menschen betrachtet, sie vergleichend mit den Zuständen der Zeit, in welcher er gelebt, und mit dem seinem Streben gebotenen Gelegenheiten, vermag ein richtiges Urtheil zu finden. Allerdings sind diese Zufälligkeiten in der Regel nicht ein Maßstab, welchen ein Leser vorsätzlich an das Verdienst eines Werkes legt; aber unwillkührlich wird bei Allem, was ein Mensch thut und leistet, auf das Maß seiner Fähigkeiten Rücksicht genommen, und weil die Frage, wie hoch der Mensch seine Pläne spannen und wie weit er seiner angeborenen Kraft vertrauen dürfe, eine bei weitem würdigere ist, als die, welcher Platz jeder einzelnen seiner Thaten und Leistungen gebühre, so müht die Wißbegier sich beständig ab, indem sie das Werk überschaut, die gebrauchten Werkzeuge zu entdecken, denn ermessen will sie daraus, wie viel das Eigenthum angestammter Kraft, wie viel das äußerer Hülfsmittel sey. Jahrhunderte haben über Shakespearen Gericht gehalten. Die Urtheile, die er sich einst gewinnen konnte aus persönlichen Anspielungen, aus lokalen Gebräuchen, aus temporairen Meinungen, sie sind längst verloren. Die Stoffe der Lustigkeit, wie die Veranlassungen der Trauer, welche die Wechsel des künstlichen Lebens ihm boten, verdunkeln jetzt die Scenen, die sie damals erleuchteten. Gunst und Neid haben keine Stimme mehr; es ist fast unbekannt, wer des Dichters Feinde, wer seine Freunde gewesen und seine Werke können weder der Eitelkeit, noch der Bosheit dienen. Wer sie liest, thut es, weil er Vergnügen darin sucht, und wer sie lobt, spendet das Lob nach Maßgabe des gefundenen Genusses. Dennoch haben sie, ununterstützt von Interesse oder Leidenschaft, Jahrhunderte lang alle Schattirungen des Geschmackes und alle

Veränderungen der Sitten überlebt, und ich möchte ſagen, daß, wie ein Geſchlecht ſie dem andern behändigte, jedes von dem andern ſie nur empfing, um ihnen neue Kronen zu flechten. Und wie heißt der Talisman, dem Shakespeare ſolche Triumphe dankt? — Er heißt Befolgung der Natur — Natürlichkeit.

Treue Darſtellungen der Natur allein können Vielen und dauernd gefallen. Mit den Sitten und Gebräuchen einer beſondern Zeit können nur Wenige vertraut ſeyn, folglich nur Wenige beurtheilen, in wie weit die Copie wahr oder falſch iſt. Die unregelmäßigen Gebilde einer überſprudelnden Phantaſie können eine Zeitlang ergötzen, — uns Alle ſendet ja die Erſättigung des täglichen Lebens hinaus auf den öffentlichen Markt, uns nach Neuem umzuſchauen, aber die Freude an plötzlichem Wunder erſchöpft ſich ſchnell und nur auf dem Felſengrunde der Wahrheit ruht das Gemüth wahrhaft aus. Darin alſo beſteht Shakespeare's Ruhm, daß er nicht dem Strome der Unnatur folgte, der von allen Seiten ihn umwogte, und dadurch gewann er ſeinen Dichtungen das Palladium der Unſterblichkeit, daß er die kühnſte Phantaſie in das Reich der Natur und die Natur in die jenſeits des Wirklichen liegenden Regionen der Phantaſie hinübertrug. Sein Drama iſt ein treuer Spiegel des Lebens, jede ſeiner Geſtalten ein zum Leben organiſirtes Individuum, das nach allgemeinen Naturgeſetzen kein anderes ſeyn kann, als das es iſt, und anders nicht zu handeln vermag, wie es handelt, — „eine Uhr mit kriſtallenem Zifferblatt und Gehäuſe, welche die Stunden richtig weist, und zugleich das innere Getriebe wahrnehmen läßt, wodurch dies bewerkſtelligt wird.“ Ob er daher das Leben oder die Natur zeichne, immer legt er dar, daß er Beides mit eigenen Augen geſchaut hat; er giebt das Bild, wie er es in ſich aufgenommen, ungeſchwächt und unverrenkt durch das Dazwiſchentreten einer andern geiſtigen Kraft; er ſchildert den Menſchen und das menſchliche Herz, jenen, wie das geſellige Leben ihn zeigt, dieſes, wie er in ſeinen geheimſten Falten es erforſcht hat, und der Unwiſſende fühlt, daß ſeine Zeichnung

wahr, und der Kundige ſieht, daß ſie vollſtändig iſt. Nicht nach den Gewohnheiten einzelner Orte, von denen die übrige Welt nichts weiß, — nicht nach den Eigenheiten einzelner Zünfte, die nur bei einer kleinen Zahl Anklang finden können, und nicht nach den Zufälligkeiten vorübergehender Mode und momentaner Anſicht ſind die Charaktere ſeiner Dramen gemodelt und geprägt. Sie ſind die naturgemäßen Geburten gewöhnlicher Menſchlichkeit, wie die Welt ſie ſtets vorführen, der Beobachter ſie ſtets finden wird. Seine Perſonen handeln und ſprechen unter dem Einfluſſe von Leidenſchaften und Grundſätzen, dergleichen alle Gemüther beherrſchen; es iſt das eigentliche Lebens-Syſtem, was er in Bewegung ſetzt, und wenn bei anderen Dichtern ein Charakter nur zu oft als eine Einzelnheit erſcheint, ſo erblicken wir in Shakespeare's Charakteren faſt immer die Repräſentanten einer Gattung.

Zugeknöpfte Menſchen haben Shakespeare wegen ſeiner Anhänglichkeit an die Natur getadelt, haben ſeine Römer nicht römiſch genug und ſeine Könige nicht königlich genug gefunden; den Einen hat es beleidigt, daß Menenius, der Senator Roms, den Narren ſpielt, und ein Anderer hat es einen Verſtoß gegen die Schicklichkeit genannt, daß der däniſche Uſurpator ein Trunkenbold iſt. Aber ſie wußten nicht, daß Shakespeare die Natur über den Zufall ſtellte und daß die Erhaltung des eigenthümlichen Charakters ihm höher galt als eingeſchwärzte Unterſcheidungszeichen. Die Fabel ſeines Stücks forderte Römer und Könige; er dachte nur an den Menſchen. Er wußte, daß Rom, wie jede andere große Stadt, Menſchen jeder Gemüthsart beſeſſen haben muß; er brauchte einen Narren und ging in die Rathsverſammlung, überzeugt, ihn da zu finden. Er wollte einen Uſurpator und Mörder nicht bloß verhaßt, er wollte ihn auch verächtlich machen; deßhalb geſellte er Trunkenheit zu ſeinen Eigenſchaften, und er that es, weil er wußte, daß Könige gleich anderen Menſchen den Wein lieben, und der Wein auch Könige berauſcht. Obgleich daher Shakespeare einer der Erſten war, zu beweiſen, welch eines Wohlklangs die engliſche Sprache fähig ſey, ſo liegt doch

seine eigentliche Stärke nicht in dem Glanze einzelner Stellen, sondern in dem Fortschreiten seiner Fabel und in dem Gehalte seines Dialogs, und wer ihn durch Citate verherrlichen will, handelt um Weniges klüger als der Mann, der sein Haus zum Verkauf ausbot und einen Ziegelstein zur Probe vorwies.

Shakespeare's eigenthümliches Anschließen an die Wirklichkeiten des Lebens läßt sich nicht besser erkennen und richtiger würdigen, als eben durch eine Vergleichung seiner Dichtungsweise mit der seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen. Sie bevölkerten die Bühne mit Charakteren, die nicht existirten, gaben ihnen eine Sprache, die nicht gesprochen wurde, und ließen sie über Gegenstände sich unterhalten, die dem täglichen Verkehr fremd sind. Bei Shakespeare bestimmt die Begebenheit meist den Dialog und dieser fließt dann so leicht und einfach hin, als sey er nicht das Werk der Fiction, sondern eine Auswahl gewöhnlichen Besprechens alltäglicher Ereignisse. Bei jenen war Liebe „das große Rad in der großen Weltenuhr," die Kraft, die alles Gute und alles Böse schuf, jede Handlung beschleunigte und hemmte. Einen Liebhaber nebst einer Dame und einem Nebenbuhler in die Fabel zu bringen — sie in widersprechende Verpflichtungen zu verwickeln — sie durch Gegensätze einseitigen Vortheils zu verwirren und mit der Heftigkeit unverträglicher Wünsche zu plagen — sie voll Entzücken einander in die Arme zu werfen und voll Seelenschmerz sie von einander zu reißen — ihnen hyperbolische Freude und unsinnigen Kummer in den Mund zu legen — sie zu betrüben, wie nichts Menschliches je betrübt wurde — sie zu befreien, wie nichts Menschliches je befreit wurde: das war die Aufgabe jener (soll ich hinzusetzen, und ist die Aufgabe der heutigen) Theaterdichter. Shakespeare führt die Liebe verhältnißmäßig selten in die Scene; er sah in ihr nur eine der vielen Leidenschaften, welche das menschliche Gemüth bewegen, wußte, daß jede andere, je nachdem sie richtig oder falsch geleitet wird, eine Quelle des Glücks oder des Elends ist, und deßhalb gab er, der Dichter der

Natur, der ſeine Ideen der lebenden Welt entnahm und darſtellte, was ſich ſeinem Auge zeigte, — deßhalb gab er der Liebe in der Summe des Lebens nur den Anſatz, den ſie wirklich darin hat. Jene ließen alle Perſonen dieſelbe Sprache reden; Shakespeare nicht. Pope geht zu weit, wenn er ſagt, daß bei Letzterem jede einzelne Rede das ausſchließende Eigenthum des Sprechenden ſey, denn es finden ſich Reden, die durchaus nichts Charakteriſtiſches haben; aber ſchwer dürfte es ſeyn, eine einzige zu finden, auf welche ein Anderer als ihr Inhaber gleichen Anſpruch hat. Jene feſſelten die Aufmerkſamkeit durch übertriebene Charakterzeichnung, durch fabelhafte Trefflichkeit oder nie dageweſene Schlechtigkeit, und wer den Gang des menſchlichen Verkehrs nach dem Einen oder dem Andern meſſen wollte, würde auf beiden Seiten irren. Shakespeare hat keine Helden; bei ihm tritt der Menſch auf, und dieſer ſpricht und handelt, wie jeder fühlt, daß er bei gleicher Veranlaſſung geſprochen und gehandelt haben würde; ja, ſelbſt wo eine übernatürliche Kraft einſchreitet, bleibt der Dialog auf der Fläche der Natürlichkeit. Jene entſtellen die angeborenen Affecte und die alltäglichſten Ereigniſſe, und wer von Beidem in ihren Dichtungen lieſt, erkennt Beides in der Welt nicht wieder. Shakespeare rückt das Ferne nah und macht mit dem Wunderbaren vertraut; das Ereigniß, welches er darſtellt, kann ſich nicht zutragen, könnte es aber, ſo würden ſeine Folgen die ſeyn, die er ihm beigelegt, und das rechtfertigt die Behauptung, daß er die menſchliche Natur geſchildert habe, nicht bloß, wie ſie bei wirklichen Vorfallheiten ſich zeigt, ſondern auch, wie ſie in Fällen ſich zeigen würde die ihr nicht zugänglich und, — in geborgten Worten: „er öffnet die Pforten der magiſchen Geiſterwelt, läßt Geſpenſter heraufſteigen, Hexen ihren wüſten Unfug treiben, bevölkert die Luft mit ſcherzenden Elfen oder Sylphen, und dieſe nur in der Einbildungskraft lebenden Weſen haben eine ſolche Wahrheit, daß, wären ſie auch mißgeborene Ungeheuer wie Caliban, er uns dennoch die beiſtimmende Ueberzeugung abnöthigt: — gäbe es dergleichen

so würden sie sich so benehmen.“ Und das ist es, was Shakespeare groß gemacht und was Jahrhunderte an ihm bewundert haben. Wer in Verfolgung der Phantome, die andere Dichter ihm vorgeführt, die Phantasie ermüdet und verwirrt, der kann und muß von seiner wahnsinnigen Verzückung genesen, wenn er hier menschliche Gedanken in menschlicher Sprache liest und Scenen erblickt, nach welchen der Einsiedler die Verhandlungen der Welt ermessen und der Beichtvater den Fortgang der Leidenschaften voraus verkündigen könnte.

Das Gesagte führt selbst zu dem Resultate, daß, obgleich Shakspeare's Schauspiele nach der bemerkten Eintheilung des Drama bald als Komödien, bald als Historien und bald als Tragödien rubricirt werden, doch keins derselben, streng kritisch genommen, das Eine oder das Andere seyn kann, jedes ein Werk eigener Art seyn muß, geformt und gemodelt nach den wirklichen Zuständen des Lebens und der Welt, wo Gutes und Böses, Freude und Leid in endlosen Abstufungen sich berühren, der Verlust des Einen der Gewinn des Andern ist, in demselben Augenblicke der Schwelger nach dem Becher greift und der Trauernde seinen Freund begräbt, die Bosheit des Einen bisweilen vom Muthwillen des Andern entlarvt und manches Unheil und manche Wohlthat geübt und verhindert wird — ohne Absicht. Daher geschah es und mußte es geschehen, daß Shakespeare die Fähigkeit, Lachen zu erregen und Schmerz zu wecken, einer und derselben Darstellung verlieh, daß demzufolge alle seine Stücke zwischen ernsten und heiteren Charakteren getheilt und je wie die Intrigue sich allmählig abrollt, jetzt Ernst und Kummer, jetzt Frohsinn und Gelächter das Product sind. Die Regeln des Kritikers verwerfen dieses Gemisch, aber das Gesetz der Natur billigt es, ganz abgesehen, daß das gemischte Drama das lehrreiche der Tragödie und Komödie nicht bloß in Eins verschmilzt, sondern auch durch die gleichzeitige Darstellung Beider es anschaulicher macht, und das um so mehr, je näher es dem Leben tritt und je deutlicher es zeigt, wie große Entwürfe und kleine Pläne sich

gegenseitig unterstützen oder hemmen und Hohes und Niedriges in unvermeidlicher Wechselwirkung stehen. Das aber ist Shakespeare's Ruhm, daß, ob er Freude oder Trauer hervorrufen, oder die Geschichte, ohne Heftigkeit und ohne Aufregung, in leichtem, traulichem Gespräche fortführen will, er der Erreichung seines Zweckes stets gewiß ist, — wir auf sein Geheiß lachen oder weinen, und schweigend in ruhiger Erwartung harren, ruhig ohne Gleichgültigkeit.

Vorstehendes aus des Dichters Dramen zu belegen, wäre leicht und erquickend, — für mich, unnütz — für den Leser. Es hieße von meiner Seite den Glauben aussprechen, daß unter Letzteren eine fühlende Seele lebe, die nicht von Shakespeare's tragischem Pathos einmal ergriffen, in den bunten Jubel seiner Komik einmal hineingezogen worden sey. Und das glaube ich nicht. Auch von den Fehlern seiner Dramen schweige ich. Daß sie deren besitzen, habe ich bereits oben in der Bemerkung angedeutet, daß er von dem Einflusse des seine Zeit beherrschenden Irrthums sich nicht ganz zu befreien, nur allmählig zum Bessern vorzuschreiten vermocht habe. Und ich unterlasse die Aufzählung nicht um der Gemeinplätze willen, daß auch die Sonne ihre Flecken und auch ein Homer geschlafen habe, daß kein menschliches Wort an sich vollkommen und vollendet seyn könne, und daß das Hohe kaum geschaffen vor dem Künstler stehe, er halb wehmüthig, halb hoffnungsvoll hinaufsehen müsse, wo das Ideal noch höher geblieben, — sondern einfach und prosaisch um der Ueberzeugung willen, daß eine solche Fehler-Liste nicht hierher gehört. Ich scheue mich des Bekenntnisses nicht, daß, wenn Scharfsinn und Gefühl Shakespeare's Ruhme huldigen, auch Gewohnheit und Ehrfurcht manche Huldigung leisten, daß über des Dichters Schönheiten seine Häßlichkeiten oft ungesehen bleiben, und daß, von welch' unsterblicher Trefflichkeit auch viele seiner Scenen seyn mögen, es doch unter allen seinen Stücken vielleicht nicht eins giebt, das von einem heutigen Dichter so geschrieben, wie Shakespeare es geschrieben, und demgemäß aufgeführt, das Ende

der Vorstellung erleben würde. Allein nicht für die Gegenwart, für die Bedürfnisse seiner Zeit dichtete Shakespeare, und wenn das Gesagte nachweist, wie kräftig und umgestaltend er den dramatischen Gebrechen seiner Zeitgenossen entgegentrat, und wie er mit riesiger Gewalt der Bühne und dem Volks-Geschmacke eine andere Richtung aufzwang, so wäre der Zweck des Gesagten erreicht — um nun ein anderes Ziel zu verfolgen.

* * *

Ehe Shakespeare die Literatur seines Vaterlandes durch den Glanz und Ruhm seiner Dichtungen verherrlichte, war er Schauspieler, und der Dichter aß mehrere Jahre lang das bescheidene Brod des Schauspielers, bevor er einen eigenen Herd sich bauen und an der eigenen Tafel sitzen konnte. Wie er waren fast alle Dramatiker, die ich aus der Reihe seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen hervorgehoben, zugleich Dichter und Schauspieler; denn von allen Genannten scheint John Lyly der Einzige zu seyn, den bloß die Feder mit der Bühne verband. Dies regt die Frage an, wie es um das eigentlich äußere Bühnenleben gestanden und welche Wechsel das im Laufe der Zeit erfahren habe? und die Antwort knüpft sich an den von mir bereits erwähnten Umstand — Seite 75 und 79 des ersten Jahrganges, — daß Königin Elisabeth wenige Jahre, nachdem sie den Schauspielern des Grafen Leicester den ersten königlichen Freibrief verliehen, aus den Gesellschaften ihres Adels, welche vor ihr zu spielen pflegten, zwölf Künstler ausgewählt, die nun bloß zu ihren Diensten seyn und Schauspieler der Königin heißen sollten. Das geschah im Jahre 1583. Drei Jahre später gab die Königin einen weitern, ich möchtr sagen, despotischen Beweis ihrer Vorliebe für die dramatische Kunst, indem sie einem gewissen Thomas Gyles Auftrag und volle Gewalt ertheilte, aus allen Kirchen und Schulen ihres Reichs diejenigen Kinder, an denen er für Musik und Gesang das meiste Talent entdeckte, nach London zu bringen, um sie hier zu unterrichten, und für die theatralischen Vorstellungen

bei Hofe geschickt zu machen. Für diese Pflanzschule schrieb vorzüglich Lyly, — ein Grund, warum, wie ich oben bemerkt habe, es keinem seiner Stücke an müssigen, schadenfrohen Buben fehlt, und ein Grund auch, warum der Dichter wahrscheinlich nicht Schauspieler war. Der englische Adel fand sehr begreiflicher Weise in dem Geschmacke der Königin Ursache zur Nachahmung, und unter den besseren Gesellschaften, welche derselbe hielt, werden im Jahre 1589 die des Lord Admirals und die des Lord Strange genannt. Weil jedoch dergleichen Gesellschaften keineswegs ausschließend vor ihren Gebietern, — diesen vermuthlich ein zu theurer Spaß — sondern auch öffentlich vor dem großen Publikum auftraten, so standen die einzelnen Mitglieder unter einer doppelten oder vielmehr, wie ich sogleich anführen werde, dreifachen Controle. Das war für die armen Mimen um so schlimmer, je weniger die Art ihrer Annahme und Entlassung von der gewöhnlicher Dienstboten sich unterschied. Beleidigte einer seinen strengen Gebieter, so schickte dieser ihn fort. Fühlte ein im Publikum geltender Gentleman durch eine von der Bühne ausgemachte Anspielung oder durch irgend einen unziemlich geäußerten Gedanken sich verletzt, so endigte seine Beschwerde in der Regel mit der Entlassung des Schauspielers, und fand der mit der General-Aufsicht betraute königliche master of the revels an dem Einen oder dem Andern etwas zu tadeln, so war er der dritte, Gefahr drohende Controleur. Und daß Letzterer bisweilen ein scharfer Herr war, davon gab einer, Namens Tylney, im letztgenannten Jahre den Beweis. Der viel besprochene Marprelate-Streit hatte damals seinen höchsten Gipfel erreicht und eine jener beiden Gesellschaften, die Beide zufällig innerhalb der City spielten, es sich einfallen lassen, Martin Marprelate auf die Bühne zu bringen. Wie? Möge der des Englischen kundige Leser — und der Unkundige möge das Vorenthalten der Uebersetzung mir nicht verargen — aus einer betreffenden Stelle in Nash's returne of the renowned Cavaliers Pasquill of England vom Jahre 1589 ersehen. „Methought," heißt es dort, „vetus Comoedia" —

von Nash offenbar so getauft, weil die Vorstellung im Geiste eines alten moralischen Stücks war — „began to pricke him at London in the right vaine, when shee brought forth Divinitie with a scratcht face, holding of her hart, as if shee were sicke, because Martin would have forced her; but myssing of his purpose, he left the print of his nayles upon her cheekes, and poysoned her with a vomit, which he ministred unto her, to make her cast uppe her dignities and promotions.“ * Das meinte der erhabene Tylney nicht ruhig hinnehmen zu können. Er machte demgemäß geeignete Mittheilung an Lord Burghley. Lord Burghley ersuchte den Lord Mayor, gegen die sündhaften Schauspieler zu verfahren, und der Lord Mayor, getreu den Maximen der City-Behörden, ließ dazu sich nicht zweimal auffordern, sondern citirte mit freudiger Hast beide Gesellschaften, und um den Schuldigen nicht zu verfehlen, nahm er sämmtliche Mitglieder in Haft. Uebrigens verdient dieser Vorfall noch um deßwillen Bemerkung, weil er wieder eins der ersten Anzeichen enthält, daß Staats- und Religion-Angelegenheiten nicht zu Gegenständen theatralischer Vorstellungen gemacht werden sollten, — eine Ansicht, welcher die Schauspieler entgegen handelten und welche fünfzig Jahre später die Schließung aller Theater zur Folge hatte.

Streng wie die Controle in der Hauptstadt, war sie es auch in den Provinzen, und noch strenger in den Universitäts-Städten Cambridge und Oxford. Als daher im Herbste 1592 die Pest in London ausbrach, deßhalb die Theater geschlossen wurden und die Schauspieler-Gesellschaften in die Provinzen zogen, hatte die des Lord North sich kaum in der Nähe von Cambridge gezeigt, als der Vice-Kanzler dem Constable aufgab, alles Theaterspielen in und bei Cambridge zu untersagen und sogar den Einwohnern die Beherbergung „dieser leichten Personagen“ zu verbieten. Der

* Die Ehre des Setzers zu retten, bemerke ich, daß die Stelle dem alt-englischen Originale entnommen ist. S.

Conſtable, ob ſelbſt ein Verehrer der dramatiſchen Kunſt oder ob von den Studirenden beſtochen, nahm den Befehl nicht ſehr genau und drückte, während er das eine Auge für die Stadt Cambridge offen hielt, bei einer, wenige Tage darauf in dem benachbarten und unter Univerſitäts-Gerichtsbarkeit ſtehenden Dorfe Cheſterton ſtatt findenden Vorſtellung das andere Auge zu. Nicht ſo der Vice-Kanzler. Er klagte unverweilt den Conſtable beim geheimen Rathe des Ungehorſams an, und in theologiſchem Eifer wie in geiſtlicher Rechts-Unwiſſenheit forderte er, daß nicht bloß der Conſtable, ſondern auch die Schauſpieler und diejenigen in deren Hauſe ſie ihre Bühne aufgeſchlagen, „recht ordentlich“ beſtraft werden möchten. Nachdem der geheime Rath zehn lange Tage auf die Entſcheidung hatte warten laſſen, erneuerte der Vice-Kanzler ſeine Bitte. Wieder keine Antwort. Der Vice-Kanzler, ein Muſter geiſtlicher Geduld, beruhigte ſich bis zum 17. Juli 1593. Da erinnerte er den Lord Burghley an den frühern Vortrag, und bat dringend, die Univerſität „von dieſer ſchlechten Race von Menſchen“ — damit die Schauſpieler meinend — zu befreien. Jetzt fand ſein Geſuch Gehör. Zwölf Tage darauf ging der Befehl ein, daß weder in, noch fünf Meilen um Cambridge theatraliſche Vorſtellungen geduldet werden ſollten.

Bei dem Widerſpruche, in welchem Burghley's Benehmen hier gegen das in Tylney's Falle bewieſene ſteht, gewinnt die Vermuthung Raum, daß ſein anfängliches Schweigen durch Eliſabeth veranlaßt worden ſey — durch ſie, deren Liebe für das Theater ſie dem Wunſche des Vice-Kanzlers abgeneigt machen mußte und die ſelbſt einem Burghley gegenüber bisweilen Königin war. Die Vermuthung wird faſt zur Gewißheit, wenn man hört, daß die Univerſität im December 1592, alſo drei Monate nach des Vice-Kanzlers zweitem Geſuche, von London aus befehligt wurde, in Betracht die gewöhnlichen Weihnachts-Spiele wegen der fortdauernden Peſt unterbleiben müßten, zur Unterhaltung der Königin eine engliſche Comödie aufzuführen. Konnte die Motive dieſes Befehls wohl eine andere ſeyn als die

Unzufriedenheit der Königin, der Zweck wohl ein anderer als dem Vice-Kanzler einen ironischen Verweis zu ertheilen? Auch mag der gute Mann — Dr. Still ist sein Name — laut Inhalt seiner noch vorhandenen Antwort sich in stiller Verzweiflung und ganz gewiß in keiner kleinen Verlegenheit befunden haben. Er sucht seine Consequenz durch die Versicherung zu retten, — er, der viele Jahre vorher selbst eine englische Komödie geschrieben hatte, — daß in ganz Cambridge keine englische Komödie aufzutreiben sey, und daß, wenn schlechterdings gespielt werden solle, — „if wee must needes undertake the busines," sind seine Worte, — wenigstens eine längere Frist und die Aufführung eines lateinischen Stücks gestattet werden möchte. Die Königin war zwar gutmüthig genug, ihren Befehl zurückzunehmen, aber es sieht jeden Falls wie Spott aus, daß die Universität ein Jahr nach Empfang des oben gedachten geheimen Raths-Schreibens vor der Königin „unterschiedentliche Komödien und eine Tragödie" aufführen mußte. Da um dieselbe Zeit die Pest in London aufgehört hatte, so kehrten auch die verscheuchten Mimen wieder nach dort zurück; doch scheint es, daß ihre Gegner sich daselbst inzwischen vermehrt hatten. Blackfriars Theater, in welchem die Truppe des Lord Chamberlain — des Oberkammerherrn — während des Winters Vorstellungen gab — den Sommer über spielte sie im Globe-Theater — erheischte im Jahre 1596, wo es zwanzig Jahre alt war, mehre gründliche Reparaturen, und diese Gelegenheit benutzte eine große Zahl dortiger Anwohner zu einer Bittschrift an den geheimen Rath, den Fortgang des Baues zu hemmen. Das schnitt zu tief in das Interesse der Gesellschaft, als daß sie nicht ein Gegengesuch hätte einreichen sollen, und dieses erst unlängst aufgefundene Dokument ist besonders um deßwillen denkwürdig, weil es sieben Jahre früher als jede andere authentische Urkunde Shakespeare's Namen enthält. In der Reihe der acht Unterschriften ist sein Name der fünfte und da man annehmen darf, daß die Herren sich nach der Stufenleiter des Ranges gezeichnet haben, welchen sie im

gesellschaftlichen Verbande bekleideten, so folgt hieraus von selbst, daß Shakespeare's Ansehen im Jahre 1596 noch auf ziemlich tiefer Stufe stand. Sieben Jahre später erscheint sein Name in einer andern öffentlichen Urkunde der zweite. Dreie von denen, welche hier unter ihm stehen, stehen dort über ihm, — ein Beweis, daß nicht bloß in der Stellung der Namen eine Art Bürgschaft für das Ansehen der Genannten liegt, sondern daß auch Shakespeare sein Steigen nicht seinem Schauspieler-, sondern seinem Dichtertalente zu danken hatte. Denn es ist bekannt, daß er in erster Beziehung nur als Geist in seinem Hamlet gefiel und deßhalb auch bald nach 1603 die Bühne gänzlich verließ. Wenn daher, was allerdings der Fall war, die bemerkte Bittschrift ohne Wirkung blieb und die Ursache, was nicht nachzuweisen ist, in dem Gegengesuche lag, so wird man wenigstens nicht behaupten können, daß die Gesellschaft ihrem Shakespeare dafür verpflichtet, er schon damals der, Achtung und Ehrfurcht gebietende Heros gewesen sey. Inzwischen scheint soviel gewiß, daß die Begünstigung des Theaterwesens unter Elisabeths Regierung mehr von den Ansichten und dem Willen der Königin als von den guten Wünschen ihrer Minister ausging. Die Puritaner, die bereits anfingen, ihr Haupt zu erheben, traten wiederholt als Feinde auf, und wie Elisabeths Leben sich dem Grabe näherte — nach damaliger Zeitrechnung starb sie am vorletzten Tage des Jahres 1602, nach jetziger am 24. März 1603 —, mehrten sich die Beschwerden derselben gegen das theatralische Unwesen, wie sie es nannten, und wäre die unverkennbare Geneigtheit der Minister, ihnen zu willfahren, überall zur That geworden, so hätte vielleicht selbst Shakespeare dem allgemeinen Untergange nicht zu wehren vermocht. Es war daher ein Glück für die dramatische Kunst, daß sie auch in Elisabeths Nachfolger, dem ersten Jakob, einen Freund und Beschützer erhielt.

Schon ehe Jakob den englischen Thron bestieg, hatte er in Edinburg einen ernsthaften Beweis seines Gefallens an den Freuden des Theaters gegeben. Und das konnte eigentlich nicht anders

seyn. Jakob selbst war ja Dichter; wenigstens machte er auf den Namen eines Dichters Anspruch, und was auch die Nachwelt von seinen Leistungen halten mag, seine Hofleute hüteten sich wohl, ihn von der Richtigkeit seines Anspruchs zu überzeugen, in den Ansichten seines Dichterwerths ihn zu enttäuschen. Gegen das Ende des Jahres 1599 kam eine englische Schauspielergesellschaft nach Edinburg; ob aus freier Bewegung oder in Folge einer Einladung des Königs, ist ebenso wenig zu ermitteln als die Wahrheit oder die Unwahrheit der interessanten Behauptung daß Shakespeare eins ihrer Mitglieder gewesen sey. Für jene soll die Vermuthung sprechen, daß er bei dieser Gelegenheit seine Beschreibung von Macbeths Schlosse an Ort und Stelle aufgefaßt, für diese der Umstand, daß in demselben Jahre sein Heinrich der Fünfte in London aufgeführt wurde. Jedenfalls hieß der König die Ankömmlinge freundlich willkommen und erlaubte ihnen, innerhalb der Burg zu spielen. Das war aber eine kühne Gunst, denn nur kurz vorher hatte die Kirche oder vielmehr das Consistorium das Gesetz geltend gemacht, daß ihre, nicht des Königs Erlaubniß die Bedingung theatralischer Schaustellungen seyn solle. Auch zögerten die Diener der Kirche nicht, gegen den König aufzutreten. In starken Worten predigten sie über die Ausgelassenheit und Unsittlichkeit der Komödianten und in einer ihrer Sitzungen verboten sie dem Volke, ihren Darstellungen beizuwohnen — unter Androhung kirchlichen Verweises. Doch der König ließ diesmal sich nicht schrecken; er forderte die Geistlichen vor sein Tribunal und befahl ihnen, ihr Verbot aufzuheben. Und die Geistlichen gehorchten, „und wer da wollte, durfte nun ins Theater gehen, obgleich zum großen Aergernisse der Diener Gottes," sagt naiv genug der Erzbischof Spotliswood in seiner Geschichte der schottischen Kirche.

Anstatt, was heut zu Tage vielleicht geschehen seyn würde, den Regierungwechsel durch Festspiele im Theater zu feiern, achtete man es damals bei der Ankunft König Jakobs in London — den 7. Mai 1603 — respektvoller, die Theater zu schließen und

ruhig zu erwarten, ob und wenn es ihm angenehm seyn werde, das Oeffnen derselben anzuordnen. Jakob säumte nicht, das zu thun. Schon zwei Tage nach seiner Ankunft durften die Schauspieler des Grafen Worceſter wieder in Thätigkeit treten, und noch gnädiger bewies er sich gegen die Gesellschaft des Lord Chamberlain, welcher er unter der Ueberschrift: pro Laurentio Fletcher et Willielmo Shakspeare den 19. Mai ein Erlaubniß-Patent ausfertigen ließ, worin er die bisherigen Schauspieler des Lord Chamberlain „our servants," unsere Diener, nannte und sie so zu des Königs Schauspielern erhob. Ich brauche kaum zu bemerken, daß dies dieselbe Urkunde ist, von welcher ich eben gesagt habe, daß Shakespear's Name darin zu zweit steht, und warum dies für ein sicheres Zeichen seines steigenden Dichteransehens und folglich seines Einflusses auf die englische Bühne genommen werden dürfe. Die Aufschrift des Patents beweist, daß er zweiter Director der Gesellschaft war, und wie er diesen Rang nur durch seine Dichtungen erworben haben konnte, so lag es nun auch im Kreise seiner Macht und seines Wirkens, seine Dramen auf die Bühne zu bringen. Der neu erworbene Ehrentitel trug ebenfalls das Seinige bei, den Werth des Dichters in den Augen des Volkes zu heben, und ich irre mich daher vielleicht nicht, wenn ich Shakespeare's sichtbare Gunst beim theatergehenden Publikum und in ihr seinen Einfluß auf dessen Geschmack von jener Zeit datire. Der glückliche Gedanke des Königs brachte aber auch der Bühne noch einen andern Gewinn. Wie er die Truppen des Lord Chamberlain zu der seinigen gemacht, so machte die Königin die des Grafen Worceſter zu der ihrigen und Prinz Heinrich, dem gegebenen Beispiele folgend, nahm die Schauspieler des Grafen Nottingham in seine Dienste, — Neuerungen, die der dramatischen Kunst im Allgemeinen und den ausübenden Künstlern in's Besondere nur vortheilhaft seyn konnten.

Es begreift sich leicht, warum der Adel in dem Verfahren der „Allerhöchsten Herrschaften" eine Aufmunterung fand, einzelnen Schauspielergesellschaften die Ehre seines Namens und

eventuellen Schutzes zu verleihen, und wirklich griff dieser Gebrauch dergestalt um sich, daß der König schon wenige Jahre nach seiner Thronbesteigung, sey es, um die Bühne vor innerm Verfalle oder um den königlichen Mimen mehr Achtung und Gewinn zu sichern, auf der einen Seite Elisabeth's Gesetz erneuerte, (siehe Seite 74 des ersten Jahrganges), kraft dessen, welcher Schauspieler umherziehe, ohne die Erlaubniß von wenigstens zwei Friedensrichtern zu haben, für einen Lotterbuben erachtet und als Vagabund bestraft werden solle, auf der andern Seite Elisabeths Gesetz aufhob, kraft dessen der Adel jenes Vorrecht ausübte. „Und sey es demnach erklärt und festgesetzt," heißt es in der diesfallsigen Verordnung, „daß keine von einem Baron dieses Reichs oder von einer ehrbaren Person höhern Ranges Einem oder Einigen gegebene oder übereignete Autorität im Stande seyn soll, besagte Person oder Personen von den im vorerwähnten Statute angeordneten Strafen und Züchtigungen zu befreien und loszuzählen." Der König ging zu Frommen der Bühne noch einen Schritt weiter. Um einen Haupteinwand der Puritaner gegen die dramatischen Vorstellungen zu entkräften, bestätigte er eine Acte zum Behuf der Einschränkung der von den Schauspielern getriebenen Mißbräuche — an act to restrain the abuses of Pláyers —, welche bestimmte, daß, „wer den heiligen Namen Gottes oder Jesu Christ oder des heiligen Geistes oder der Dreieinigkeit auf der Bühne im Scherz oder entweihend gebrauchen werde, eine Buße von zehn Pfund Sterling erlegen solle."

Jakob begnügte sich jedoch nicht, negativ für die Bühne zu wirken, — seine Unterstützungen waren auch activer Art, und das läßt selbst dann sich nicht widerstreiten, wenn die Auszeichnung, welche Shakespeare von ihm erfahren haben soll, und von welcher viele seiner Verehrer ein so ungeheures Aufheben machen, als habe der Monarch sie ihnen selbst angedeihen lassen, bei näherer Untersuchung sich vielleicht in einen liebenswürdigen Irrthum verwandelt. Im Juli 1606 kam der König von Dänemark nach England und unter den ihm bei Hofe bereiteten

Vergnügungen scheint auch eine Vorstellung von Shakespeare's Macbeth gewesen zu seyn. Da erzählt man nun, König Jakob habe in deren Verfolg dem Dichter eigenhändig einen huldreichen Brief geschrieben, nicht zum Dank für den Genuß, den sein Drama ihm gewährt, sondern zum Dank dafür, daß er ihm, der sein Geschlecht von Banquo ableitete, durch glorreiche Prophezeihungen seine Ehrfurcht bezeigt. Zugegeben, daß Macbeth wirklich zu jener Zeit bei Hofe gespielt worden ist, und zugegeben auch, daß ein solches Handschreiben ein großer Beweis, von Jakobs Herablassung, eine große Aufmunterung der dramatischen Kunst und selbst einem Shakespeare schmeichelhaft gewesen wäre, — worauf gründet sich die Anekdote? Einzig und allein auf das Zeugniß Sheffields, Herzogs von Buckingham, der aber den Brief nicht selbst gesehen, sondern nur davon gehört hat. Der Brief, der jedenfalls verloren ist, soll früher im Besitz Sir William Davenants sich befunden haben. Wäre das, so liegt die Zeit seiner Existenz — ich werde später von Sir William sprechen müssen — nicht weit genug zurück, um füglich glauben zu können, daß ein mündliches Zeugniß die alleinige Bürgschaft geblieben seyn sollte. Es drängt daher die Vermuthung sich auf, daß hier ein Irrthum vorwaltet, und vielleicht ein Privatsiegel Jakobs, unter welchem er seinen Schauspielern für die außerordentlichen Dienste, welche sie bei jener Gelegenheit zu leisten hatten, eine außerordentliche Gratifikation anwies, für ein Privatschreiben des Königs genommen worden ist, gerichtet an die Person des Dichters, während es an Shakespeare, den Schauspieldirektor, gerichtet worden war. Indessen auch so erklärt, beweist der Vorfall, daß Jakob seine Künstler belohnte, und es ist zehn gegen eins zu wetten, daß er bei den dirigirten Schauspielern durch eine Anweisung auf den Schatz sich bessern Dank erworben als durch das verbindlichste Handbillet an ihren Director. Daß übrigens Macbeth damals wirklich aufgeführt worden ist, läßt sich schon um deßwillen glauben, weil verbürgte Nachrichten vorliegen, daß Jakob, wiewohl er Shakespeare nie den Auftrag gab,

ein Stück zu schreiben, (vergl. Seite 57 des ersten Jahrganges), doch seine geschriebenen gern sah. Viel Lärmen um nichts, das Wintermährchen und der Sturm, kamen alle drei am Hoflager des Königs zu Hampton Court im Jahre 1613 zur Vorstellung.

Wenn es noch eines Beweises bedürfte, in welcher Gunst um nurgenanntes Jahr theatralische Unterhaltungen bei der Masse des Volkes standen, so dürfte es vielleicht darin gefunden werden, daß sich hier die erste Spur einer Londoner Dilettanten-Gesellschaft zeigt. Die Sache wäre schon an sich selbst denkwürdig, wird es aber noch mehr, weil die Mitglieder der Gesellschaft — Lehrjungen waren, die bald darauf an den theatralischen Interessen eine recht handgreifliche Theilnahme zu Tage legten. Niemand wird in den Lehrjungen einen Geschmack für Shakespeare erwarten und niemand es daher auffallen, daß sie zu ihrem ersten Versuche ein Stück wählten, dessen Werth und Haltung sich schon einigermaßen aus dem Titel errathen lassen, — es heißt: Hog hath lost his pearl — Schwein hat seine Perle verloren. Den Erfolg des Versuchs erzählt ein Sir Henry Wotton in einem gleichzeitig geschriebenen Briefe, auf Deutsch ungefähr so: „Letzten Sonntag Abend — es ist nicht länger — hatten sechszehn Lehrlinge — von welcher Sorte, werden Sie sogleich aus dem Verlaufe der Geschichte ersehen — das Whitefriars Theater gemiethet, um ein neues Stück, betitelt: Schwein hat seine Perle verloren, das sie heimlich auswendig gelernt, daselbst aufzuführen. Statt ihrer Meister hatten sie ihre Meisterinnen eingeladen, und um vor gewöhnlichen Komödiantenpacke sich auszuzeichnen, wurden dieselben „per bulletini“ eingelassen. Aber gegen Ende des Stücks kamen die Sheriffs, die zufällig davon gehört hatten, und führten sechs oder sieben nach Bridewell, dort den letzten Act zu spielen. Die Uebrigen waren entwischt. Es ist nun zum Erstaunen, wie witzig die City ist. Sie behauptet, unter dem Schweine sey der gegenwärtige Lord Mayor, Sir John Swinnerton, und unter der Perle der verstorbene Lord Schatzmeister gemeint. Aber die Londoner Lehrjungen ließen so nicht

mit ſich ſpaßen. Ueberzeugt, daß die Schauſpieler der Königin, natürlich aus Neid und Eiferſucht, ihnen den unangenehmen Beſuch der Sheriffs zugezogen, brüteten ſie Rache und griffen am Faſtnachtsdienſtage 1616 — einem Tage, an welchem ſie ſeit undenklichen Zeiten übel berüchtigte Häuſer zu incommodiren pflegten, — das erſt kurz vorher aus einem Hahneplane — a cockpit — in ein Schauſpielhaus unter dem Namen Phönix-Theater in Drury-Lane umgeſchaffene und von den Schauſpielern der Königin innegehabte Gebäude an, verſuchten, es niederzureiſſen, und zerſtörten, da jenes mißlang, wenigſtens einen Theil der Thüren und Fenſter, die Garderobe und Bibliothek. Die Namen zweier ihrer Anführer, Thomas Brent und John Cory hat eine Ballade auf die Nachwelt gebracht, die gar nicht ohne Geiſt gedichtet iſt, und für deren Mittheilung im Originale, da ſie einem Manuſcripte jener Zeit angehört, ich auf den Dank aller Freunde alter Balladen rechne:

„A Ballade in praise of London Prentices, and what they did at the Cockpitt Playhouse in Drury Lane.

The Prentices of London long
have famous beene in story,
but now they are exceeding all
their chronicles of glory:
Looke back, some say, to other day,
but I say looke before ye,
and see the deed they have now done,
Tom Brent and Johnny Cory.

Tom Brent said then to his merry men,
„now whoop, my men, and hollow,
and to the Cockpitt let us goe,
I'll leade you like brave Rollow.“
Then Johnny Cory answerd straight,
in words much like Apollo:

„Lead, Tommy Brent, incontinent,
and we'll be sure to follow.“

Three score of these brave Prentices,
all fit for workes of wunder,
rushd down the plaine of Drury Lane,
like lightning and like thunder;
and there each dore, with hundreds more,
and windows burst asunder;
and to the tire-howse broke they in,
which some began to plunder.

„Now hold your handes, my merry men,
said Tom, „for I assure ye,
who so begin to steale shall win
mu both for judge and jury;
and eke for executioner
within this lane of Drury:
but teare and rend, I 'll stand your frend,
and well upholde your fury.“

King Priam's robes were soon in rags,
and broke his gilded scepter;
false Cressid's hood, that was so good
when loving Troylus kept her.
Besse Brydges gowne, and Muli's crowne,
who would ful faine have lept her:
had Theseus scene them use his queene
so ill, he had bewept her.

Books olde and young on heap they flung,
and burnt them in the blazes,
Tom Dekker, Haywood, Middleton
and other wandring crazyes:

poor Daye that daye not scapte away;
and what still more amazes,
immortal Cracke was burnt all blacke,
which every bodie praises.

Now sing we laude with one accord
to these most *digni laude*,
who thus intend to bring to end
all that is vile and bawdie.
All playes and whores, thrust out a-dores,
seductive both and gawdie,
and praise we these bold Prentices
cum voce et cum corde."

Es gehört weiter nicht hieher, auf welche unpoetiſche Art dieſen vor das Tribunal des Lord Mayor gebrachten „digni laude" das kecke Unternehmen „cum voce et cum corde" eingeſtrichen wurde, welchen erweiterten Racheplan die darob erzürnten Kameraden im folgenden Jahre entwarfen und welche Vorſichtmaaßregeln die Ausführung verhinderten.

Jakob der Erſte ſtarb am 27. März 1625, und bei der Vorliebe, welche er für die Bühne gehegt, in deren Folge er ſogar auf einer Reiſe nach Schottland ſich von ſeinen Schauſpielern begleiten ließ, müßte es überraſchen, daß die Zahl der Theater wie die der Schauſpieler während ſeiner Regierung bedeutend abgenommen hatte, wenn nicht zum Theil die von ihm erwähnter Maßen getroffenen Beſchränkungen, zum Theil der immer mehr verbreitete Puritanismus, der Viele vom Beſuche des Theaters abhielt und dadurch die Theaterkaſſe ſchwächte, das Auffallende recht natürlich erklärte. Doch wahrhaft ungünſtig für die dramatiſche Kunſt eröffnete ſich die Regierung des erſten Carl; — das von ihm ſofort berufene Parlament befahl, daß Sonntags keinerlei Schauſpiele aufgeführt werden ſollten, ein Verbot, welches noch bis auf den heutigen Tag beſteht, zum Nachtheil der

Bühne und zum Nachtheil des Volks, das wahrscheinlich des Sonntags die Branntweinpaläste weniger bevölkern würde, wenn nicht eine mißverstandene Religiosität ihm jede andere gesellige Freude entzöge, ihm alle Tempel der Kunst und Wissenschaften verschlöße. Es scheint aber, daß Carls persönliche Ansichten an jenem Parlamentsbeschlusse unschuldig waren, denn nicht allein bestätigte er das, des Königs Schauspielern von seinem Vater ertheilte Patent, sondern schenkte ihnen auch ungefähr sechs Monate später hundert Mark „for the better furnishing them with apparal," damit sie sich besser kleiden könnten, eine willkommene Hilfe, indem die von der Pest aus London vertriebenen Künstler „arm und abgerissen" zurückkamen. Daß aber, sobald die Londoner Theater wieder aufgingen, der öffentliche Geschmack sich immer lauter für Shakespeare erklärte, dürfte schon daraus hervorgehen, weil des Königs Gesellschaft im April 1627 dem master of the revels fünf Pfund Sterling bezahlte, auf daß er einer andern, in einem großen, der rothe Ochse — the red bull — genannten Theater spielenden Truppe die Aufführung Shakespeare'scher Stücke untersagen sollte.

Das Jahr 1629 fordert mir eine Bemerkung ab, zu welcher ich hier die erste Veranlassung habe, ich meine die, daß, während schon lange vor dieser Zeit auf der französischen und italienischen Bühne Schauspielerinnen einheimisch waren, die englische Bühne solche noch nicht besaß. Alle Frauenrollen, mithin selbst Shakespeare's „aus den zartesten Blüthen des Lenzes gewobene Jungfrauengestalten" wurden von Männern oder Knaben gegeben. Auch war England im Jahre 1629 für eine so bedeutende Neuerung noch nicht reif. Das zeigte sich bei dem Versuche einer französischen Schauspielergesellschaft, sie in London einzuführen. Allerdings strömten die neugierigen Londoner der ersten, von den Franzosen auf dem Blackfriars-Theater gegebenen Vorstellung in Haufen zu. Allein fälschlich hat man daraus eine günstige Aufnahme gefolgert. Ein in der Bibliothek des Erzbischofs von Canterbury jüngst aufgefundener Brief eines gewissen Thomas

Brande an Laud, Biſchof von London, ſtellt das feſt. Es heißt darin unter Anderm: „Und müſſen Sie ferner wiſſen, daß letzter Tage gewiſſe vagabundirende franzöſiſche Komödianten, die aus ihrem Vaterlande vertrieben worden ſind, und deren Frauen, als woran alle tugendhafte und gutgeſinnte Perſonen dieſer Stadt gerechtes Aergerniß nahmen, den Verſuch machten, eine gewiſſe lascive und unkeuſche Komödie in franzöſiſcher Sprache auf Blackfriars zu ſpielen. Ich bin froh, ſagen zu können, ſie wurden ausgeziſcht, ausgepfiffen und mit Aepfeln von der Bühne gepelzt — pippin-pelted from the stage —, ſo daß ich denke, ſie werden ſich ein Gleiches ſobald nicht wieder beigehen laſſen.“ Hierin irrte jedoch der Briefſteller; er kannte die Franzoſen nicht. Vierzehn Tage ſpäter verſuchten ſie ihr Glück ein zweites Mal, und um eine Chance mehr zu haben, auf einem andern Theater, dem rothen Ochſen. Sie fielen abermals durch. Nun probirten ſie es ein drittes Mal im Fortuna-Schauſpielhauſe; doch auch Fortuna ließ ſie im Stiche, und getäuſcht in ihren goldenen Hoffnungen und nicht wenig zürnend über John Bull's Dummheit und Mangel an Geſchmack kehrten ſie nach Frankreich zurück.

Im Zuſammenhange mit nurgenanntem Biſchof Laud und dem früher gedachten Sonntagsverbote ſteht ein Ereigniß aus dem Jahre 1631, welches in mehr als einer Hinſicht Erwähnung verdient. Es zeigt, wie jenes Verbot gehandhabt wurde, zeigt, daß, wenn ein Biſchof die Freuden des Theaters haßte, ein anderer ihnen Freund war, zeigt, daß Shakespeare's Dramen auch den Geiſtlichen behagten, und zeigt nebenbei, daß eine Krähe wohl im Stande iſt, einer andern die Augen auszuhacken, ein clericus auch einen clericum decimat. Die Belege ſind ebenfalls erſt kürzlich aufgefunden worden. John Williams alſo, Biſchof von Lincoln, ließ für ſich, ſeine Freunde und Freundinnen Sonntags, den 27. September, in ſeinem Hauſe zu London Shakespeare's Sommernachtstraum aufführen. Laud, des Theaters und Williams Feind, erhielt davon Nachricht und der von den Puritanern ſich ſelbſt eingeſetzte Gerichtshof ſprach zu Recht;

„John, der Biſchof, ſoll zu Verbüßung ſeines Frevels in Eaton oder Groß-Staughton eine Freiſchule errichten und ſelbige zu Beſoldung des Schullehrers mit jährlich zwanzig Pfund Sterling fundiren, — Sir Sidney Montagu ſoll zu Verbüßung ſeines Frevels den Armen in Huntingdon fünf Pfund Sterling und ſeine Gemahlin ſoll zu Verbüßung ihres Frevels nächſten Neujahrstag fünf armen Wittwen fünf ſchwarze Kleider geben, — gleichergeſtalt Sir Thomas Headſey und deſſen Gemahlin, — ferner ſollen die Herren Williams, Trye, Harding, Hazarde und Hulton, jeden nächſten Neujahrstag fünf Armen in Bugden einen ſchwarzen Rock und fünf Schillinge Geld geben; Herr Wilſon aber, weil er beſonders Heger und Leger des Ganzen geweſen und auf viehiſche Manier ſich mit einem Eſelskopfe dargeſtellt, nächſten Dienſtag von ſechs Uhr Morgens bis ſechs Uhr Abends in der Zelle des Thürſtehers in des Lord Biſchofs Hauſe ſitzen, die Füße in den Block geſpannt, angethan mit einem Eſelskopfe, ein Bündel Heu vor ihm und auf ſeiner Bruſt ein Zettel mit der Inſchrift:

Good people, I have played the beast,
and brought ill things to passe:
I was a man and thus have made
My selfe a silly Asse.“

Verdeutſcht vielleicht:

Lieb' Leut', ich hab' das Vieh geſpielt
und böſe Ding' hervorgebracht;
ich war ein Menſch und habe ſo
zum dummen Eſel mich gemacht.

Ohne zu unterſuchen, worauf auch in der That nichts ankommt, ob die Königin durch das jüngſte Beiſpiel der Franzöſinnen oder in Folge eines eigenen Einfalls ſich bewogen fand, in einem zu Weihnachten 1632 bei Hofe aufgeführten Schäferſpiele eine Rolle zu übernehmen, dürfen wir doch hieraus ihre Liebe zum Theater, ſo wie aus der Art und Weiſe, wie der König den Verfaſſer einer diesfalls veröffentlichten Rüge züchtigte,

deſſen Genehmigung folgern. In einer unglücklichen Stunde führte der Advokat, William Prynne, den Gedanken aus, ein Buch zu ſchreiben unter dem Titel: Histriomastix, the Players' Scourge — die Schauſpielergeißel —, eins der gelehrteſten und beſprochenſten Werke, die je gegen das Theater erſchienen ſind. Und in dem unglücklichſten Augenblicke dieſer unglücklichen Stunde ließ er, mit Beziehung auf die Königin, ſeiner Feder die Worte entſchlüpfen: „women actors notorious whores — and dares then any christian woman be so more than whoreshly impudent, as to act, to speake publiquely on a stage (perchaunce in man's apparell and cut haire) in presence of sundrie men and women?“ — Die Antwort auf dieſe — unanſtändige — Frage gab ihm die Sternkammer, wie das damalige Criminalgericht hieß; — er wurde ſeines Advokatenſtandes entſetzt, des von der Univerſität Oxford ihm ertheilten Grades für verluſtig erklärt, zweimal an den Pranger geſtellt, an beiden Ohren verſchnitten, um fünftauſend Pfund Sterling geſtraft und zeitlebens eingeſperrt. Und den König, der dieſes Erkenntniß beſtätigte, kann nicht einmal die Aufwallung des Moments entſchuldigen, denn zwiſchen dem Urtheilsſpruche und deſſen Vollſtreckung verfloſſen mehrere Monate. Ein Fürſt aber, der gegen die Geißel der Schauſpieler ſo blutig ſtreng war, konnte gegen die Schauſpieler ſelbſt nicht anders als mild ſeyn und davon gab Carl einen Beweis bei Gelegenheit der vom Mayor des äußerſt puritaniſch geſinnten Fleckens Banbury erſtatteten Anzeige, daß er ſich gedrungen geſehen, „die wandernden Schurken einer ſich eingedrängten Bande“ zu verhaften und im Stadtgefängniſſe zu verwahren. Nach dem Willen des Königs ließ der geheime Rath, der das Verfahren des Mayors billigte, die ſechs Verhafteten nach London bringen, wo ſie ohne Weiteres in Freiheit geſetzt wurden. Es ſcheint überhaupt, als habe der König die Abſicht gehabt, den nachtheiligen Folgen, welche er von Histriomastix für das Theater befürchtete und mit um ſo größerm Rechte befürchten mußte, weil er das Buch hatte verbieten laſſen und es daher

fleißiger geleſen wurde, durch die außerordentliche Aufmunterung entgegen zu wirken, welche er und ſein Hof gerade damals den theatraliſchen Vorſtellungen gaben. Schnell nach einander gingen, nur Shakespeare zu erwähnen, Richard der Dritte, die gezähmte böſe Sieben und das Wintermährchen über die Bretter der Hofbühne. Allein Stürme, ſtärker als menſchliche Kraft, und mächtiger als menſchlicher Witz, zogen jetzt an Englands Horizonte auf, und wenn ſie es waren, unter deren Gewalt die bretternen Gerüſte der dramatiſchen Kunſt einbrachen, um glänzendere ſich zu erbauen, ſo iſt das nur ein kleiner Theil des vielen Guten, was England jenen Stürmen dankt.

Im Frühling 1636 brach wieder einmal die Peſt in London aus, die Theater wurden geſchloſſen, die Geſellſchaften wanderten, wie gewöhnlich, in die Provinzen und London ſah ſeine Mimen erſt im October 1637 zurückkehren. Aber ſelbſt in dieſer traurigen Zwiſchenzeit der Todesherrſchaft ſtarb das Intereſſe am Theater nicht aus. Einige Drucker hatten ſich Abſchriften von Stücken zu verſchaffen gewußt, welche die Gunſt des Publikums beſaßen, und unbekümmert, daß ſolche das theuer bezahlte Eigenthum einzelner Geſellſchaften waren, brachten ſie dieſelben mit der in Deutſchland keineswegs unbekannten Gewiſſenloſigkeit eines Nachdruckers unter die Preſſe und in den Buchhandel. Die Bühnen-Directoren, ohnedies von der Noth der Zeit gedrückt, ſahen der Beeinträchtigung nicht ſchweigend zu, und es gereicht der betreffenden Behörde zur Ehre, daß auf den Grund der erhobenen Klagen die Stationers Company — ein Inſtitut, etwa wie die Leipziger Bücher-Commiſſion — unverzüglich den Befehl erhielt, ohne genehmigende Beſcheinigung der Bühnen-Vorſteher den Abdruck keines Stückes zu geſtatten. Verderblicher aber als die Peſt war der Bürgerkrieg, welchen Carl durch ſein unkluges Benehmen herbeiführte, und der England mit Blut überſchwemmte. Unterm 2. September 1642 erließen die Häuſer des Parlaments den Befehl, daß „für die Dauer dieſer trübſalvollen Zeit alles Bühnenſpiel im ganzen Königreiche aufhören ſolle,“ und wer die

Geſchichte jener trübſalvollen Zeit und die puritaniſchen Beſtandtheile des damaligen Parlaments nur einigermaßen kennt, wird unbedingt zugeben, daß jener Beſchluß wohl ebenſo ſehr aus dem Geiſte religiöſen Mißfallens an dramatiſchen Vorſtellungen, als aus der ſchlauen, ſtaatsklugen Abſicht entſprang, Schauſpielern und Schauſpiel-Dichtern die Gelegenheit zu benehmen, ihrer Gewalt über das Gemüth des Volks zu Einflößung von Begriffen und Meinungen ſich zu bedienen, welche den Begriffen und Meinungen eines puritaniſchen Parlaments entgegenſtanden und ſeine Autorität bedroheten. Das iſt aber unſtreitig eines der vollgültigſten Zeugniſſe für das Anſehn der damaligen Bühne und für den Einfluß, den ſie ſich beim Volke gewonnen. Es kann daher auch nicht überraſchen, theils, daß in ſchneller Folge mehre Stimmen gegen jene Maßregel laut wurden, theils, daß das Parlament nur auf dem Wege wiederholter Verordnungen und ſtrenger Handhabung derſelben ſeinen Zweck zu erreichen vermochte. Unter jenen Stimmen zeichneten ſich vorzüglich zwei Flugſchriften aus, von denen die eine: Certaine propositions offered to the consideration of the Honourable Houses of Parliament, das einſchlagende Verbot zur Unterlage einer beiſſenden Satire gegen die Parlamentariſchen zu Gunſten der Cavaliere nahm, die andere, überſchrieben: The Actor's remonstrance, or complaint, for the silencing of their profession, and banishment from their several Play-houses, ſich recht wichtig darüber moquirte, daß, während die geiſtloſen dramatiſchen Vorſtellungen unterſagt ſeyen, die geiſtreichen Bärenhetzen, Hahngefechte und Puppenſpiele geſtattet würden. Weder Verfaſſer, noch Drucker haben rathſam gefunden, ihren Namen zu nennen. Der Verordnung vom 2. September folgte eine ſtrengere vom 22. October 1647, welche alle Magiſtratsperſonen anwies, überall, wo Schauſpiele aufgeführt würden, ſich der Spielenden zu bemächtigen, ſie in das gemeine Hundeloch zu werfen und vor den nächſten Friedens-Aſſiſen als „Böſewichte“ zur geſetzlichen Strafe zu bringen. Sey es, daß unter den Ortsbehörden zu viele

nachsichtige Freunde der dramatischen Kunst waren, oder daß das Verlangen nach den Freuden des Theaters mit den Schwierigkeiten wuchs, es zu befriedigen, — im folgenden Jahre erließ das Parlament eine geschärfte Ordonanz „zur Unterdrückung alles Bühnenspiels“ des wesentlichen Inhalts: 1. alle Schauspieler sind Bösewichte; 2. alle Bühnen, Galerieen, Sitze und Logen sollen sofort eingerissen und vernichtet werden; 3., alle Schauspieler sollen für das erste Uebertreten des Gesetzes mit öffentlicher Peitschung bestraft und beim zweiten Male für unverbesserliche Bösewichte erklärt und demgemäß behandelt werden; 4. alles von den Zuschauern eingesammelte Geld soll den Armen des Kirchspiels zufallen; endlich 5. soll jeder Zuschauer eine Buße von fünf Schillingen erlegen. Streng wie dies war, blieb doch die Vollstreckung hinter der Vorschrift zurück und es wurde daher im nächsten Jahre für London a Provost-Marshal — ein Generalprofoß creirt, dessen Obliegenheit ganz dahin ging, den Balladensängern und Schauspielern nachzuspüren. Daß selbst dieser allerliebste Beamte nicht im Stande war, heimliche Vorstellungen zu verhindern, beweist die polizeiliche Nachricht, „wie am 20. December 1649 einige Reiter mehre Schauspieler ertappt, ausgezogen und zur Haft gebracht.“ Im Ganzen aber gelang es dem Parlamente doch, die Theater zu schließen und bis zum Tage der sogenannten restoration schlummerte in England die dramatische Kunst.

* * *

Bis zum Tage der Wiederherstellung des Königthums schlummerte in England die dramatische Kunst, — eine blutig-schmerzliche Zwischenzeit, die jenem Tage vorausging. Geschlagen in der Schlacht von Naseby, getrennt von seinem letzten Freunde, dem aus England geflüchteten Montrose, ausgeliefert ans Parlament von seinen treulosen Schotten, aus Hampton-Court geflüchtet nach der Insel Wight, dort eingesperrt in Larisbroke-castle, war der unglückliche Carl nach London zurückgeführt worden, um des Todes schuldig gefunden durch den Ausspruch eines

eigenmächtigen Gerichts, sein königliches Haupt auf den Block zu legen. Und das Parlament war aufgelöst, Cromwell Protector geworden, Cromwell gestorben, das Parlament wieder zusammen und aus einander und wieder zusammen getreten, ehe der Tag der Wiederherstellung des Königthums anbrach, der 29. Mai 1660, dreißig Jahre früher der Tag, an welchem der zweite Carl das Licht der Welt erblickt hatte, jetzt der Tag, an welchem er, von einem bereuenden Volke zum Herrscher ausgerufen, seinen feierlichen Einzug in London hielt. Freudige Aufregung pulsirte in allen Adern der englischen Nation, glänzende Erwartungen knüpften sich an Carl's Erscheinen, Feste reihten sich an Feste, und aus dem Schlummer, in welchem das finstere Wesen der Puritaner die heitere Lust der dramatischen Kunst gesenkt, verstand der lebensfrohe Carl sie zu frischer Thätigkeit zu wecken. Bald nach seiner Thronbesteigung ertheilte er zum Behuf der Bildung von zwei für sich bestehenden Schauspieler-Gesellschaften zwei Freibriefe oder Patente, das eine einem Sir William Davenant, das andere einem Henry Killigrew, jedem für sich, seine Erben und Nachbesitzer. Die von Letzteren gesammelte Gesellschaft spielte im königlichen Theater Drury-Lane und die Mitglieder empfingen den Ehrentitel: the King's servants, des Königs Diener, außerdem aber, jeder jährlich zehn Ellen scharlachrothes Tuch nebst einer angemessenen Quantität Borden für des Königs Rechnung, weßhalb diese zehn zum königlichen Haushalte gezählt und in den vom Oberkammerherrn an sie erlassenen Schreiben Herren der großen Kammer — gentleman of the great chamber — genannt wurden. Davenant's Gesellschaft wählte Lincoln's-inn-fields zum Schauplatze, und wie ihr Theater das Herzogs-Theater hieß, so hieß sie selbst die Herzogs-Gesellschaft. Drury-lane hat durch eine lange Reihe von Wechseln und Umgestaltungen seinen Namen, seinen Freibrief und den Ruf einer National-Bühne bis auf die neueste Zeit behauptet; Lincoln's-inn-Fields hat nur die Erinnerung seines Namens auf die Gegenwart vererbt, sein Patent aber

und seinen Ruf an Covent-Garden abgegeben. Doch sind es erst die letzten dreißig oder vierzig Jahre, welche jede interessante Spur seines Daseyns vernichtet haben. Solange hatten in einem Zimmer des, gegenwärtig in der Portugall-Straße stehenden, zur Wohnung eines Kaufmanns umgeschaffenen Theater-Gebäudes eine Anzahl Portraits der vorzüglichsten Mitglieder der Herzogs-Gesellschaft sich bald mehr, bald minder unversehrt erhalten. Sie waren theils auf die nackte Wand, theils auf das Getäfel gemalt und sollen, laut mündlich mir zugekommener Versicherung, keineswegs schlecht gewesen seyn. Aber schärfer und schärfer benagte sie der Zahn der Zeit und jetzt deckt eine kostbare Tapete die ihres alterthümlichen Reichthums beraubte Wand. Sonderbar jedoch, daß ihre letzte Zerstörung der Befehl eines Mannes ist, dessen Amts-Vorgänger den lebenden Mimen fast stets feind waren, — des im November 1835 auf ein Jahr mit der Lord-Mayors-Würde bekleideten Kaufherrn Copeland, dermaligen Besitzers des fraglichen Gebäudes. Was er indessen gänzlich zerstören ließ, war schon früher zur Unkenntlichkeit entstellt.

Obgleich die Herzogs-Gesellschaft weder der Titular- noch der scharlachtuchenen Auszeichnung der Königs-Gesellschaft sich rühmen konnte, so stand sie doch deßhalb weder in der Meinung des Volks, noch in der Beachtung des Hofs gegen diese zurück. Unpartheiisch besuchte der Hof die Vorstellungen beider Häuser und der König nahm an der Privat-Leitung so wie an den Klagen, Zänkereien und Anmaßungen der Einzelnen ein so lebhaftes Interesse, daß er mehre Male es nicht unter seiner Würde achtete, die eingetretenen Irrungen durch ein persönlich dazwischen gelegtes Wort, vielleicht durch ein Machtgebot auszugleichen oder niederzuschlagen. Die Gunst des Volkes aber entsprang aus mehr als einer Quelle. Das Publikum dürstete nach einem Genusse, der ihm so lang entzogen worden war, und wie wenig lecker auch im Allgemeinen der Geschmack des Hungernden und Durstenden seyn mag, doch braucht kein Wirth den Gaumen seiner Gäste zu fürchten, wenn ein Shakespeare seine Tafel

beſchickt hat. Und gerade daß die Gäſte mit friſchem Sinne und unverdorbenem Geſchmacke ſich an die Tafel ſetzten, machte die aufgetragenen Schüſſeln doppelt würzreich. Hiernächſt bewirkte Carl's leidenſchaftliche Hinneigung zum ſchönen Geſchlechte und ganz beſonders ſeine Vorliebe für „Roſen ohne Dornen“ eine bedeutende theatraliſche Neuerung. Ich habe oben den verunglückten Verſuch einer franzöſiſchen Schauſpieler-Geſellſchaft vom Jahre 1629 erwähnt, die Londoner mit Actricen zu befreunden. Seitdem waren über dreißig Jahre verfloſſen — eine neue Generation ſaß auf den Bänken der Theater — Carl's Leichtfertigkeiten fanden um ſo weniger Tadel, je bürgerlicher er mit dem Volke verkehrte und je liebenswürdiger er in dieſem Umgange war — die Moral des Hofes ging auf die Bewohner der Hauptſtadt über und was den Franzoſen mißlungen war, das gelang dem Könige Carl. Die weiblichen Rollen kamen mehr und mehr in die Hände derer, für welche die Natur ſie beſtimmt hatte, und wenn der Umſtand, daß Carl bei dieſem Wechſel weniger den Vortheil der dramatiſchen Kunſt als ſein perſönliches Vergnügen bezweckte, das der Zuſchauer nicht zu vermindern vermochte, ſo mußte außerdem das Lächerliche der früheren Sitte nun deſto greller hervortreten und dadurch der Neuerung den Eingang weſentlich erleichtern. Welcher Murrkopf hätte mürriſch bleiben können, als eines Tags der König ungewöhnlich früh ins Theater kam, der Anfang des Spiels ſich von Minute zu Minute verzögerte, Carl, ungeduldiger als ſeine Unterthanen, einen Kammerherrn auf die Bühne ſendete, zu fragen, was ſolche Rückſichtloſigkeit bedeute? jetzt auch die Verſammlung eine ſtürmiſche Frage erhob und nun ſchüchtern und verlegen der Regiſſeur mit der Meldung erſchien, daß die ganze Schuld den — Barbier treffe, deſſen ungebührliches Außenbleiben die unraſirte Königin am Auftreten hindere! Der König lachte und die Verſammlung lachte, und nie vielleicht war das Widerſinnige, Frauen-Rollen von verkleideten Männern ſpielen zu laſſen, deutlicher begriffen worden als in jenem Augenblicke. Selbſt Shakespeares Dramen

würden um manche Schönheit reicher seyn, wenn er nicht seine Frauen-Rollen für Männer oder Knaben hätte schreiben müssen, denn, daß er das Beengende dieses Gebrauchs recht gut gefühlt, ergiebt sich aus den Beschränkungen, denen er seine weiblichen Charaktere unterworfen hat. Die Einfachheit und Unschuld einer Desdemona und die kurze Probe einer liebenden und tugendhaften Portia sind sichere Andeutungen, daß er ohne jene tyrannische Sitte viel anderes herrliches eingelegt haben würde. Wie aber König Carl der Schöpfer dieser dankenswerthen Neuerung war, so ließen auch die Bühnen-Vorsteher es sich angelegen seyn, durch ihre Wahl dem Könige zu gefallen, und daß ein vielfach glücklicher Erfolg ihre Bemühungen krönte, davon weiß die Geschichte der damaligen Zeit zu erzählen, wenn sie von den Reizen spricht, deren Zauberkraft die Schwere der Regierungs-Sorgen von den Schultern des Königs nahm, und ihm die Falten von der Stirne strich. Das aber ist leicht zu begreifen, daß auch andere Männer mit den Augen des Königs sahen, und in dessen Folge das Auftreten schöner Frauen für beide Gesellschaften ein Vortheil wurde, dessen frühere Theater-Unternehmer entbehrt hatten. Wenn jedoch Davenant und Killigrew von den zwei eben besprochenen ihnen den Beifall des Publikums gewinnenden Gründen den ersten dem anarchischen Zustande einer trostlosen Zeit und den andern dem eigenthümlichen Begehren des Königs zu danken hatten, so gab es doch auch einen dritten, dessen Verdienst ihnen allein gebührt. Er bestand in dem Uebereinkommen, daß ein in dem einen Hause gegebenes Stück nie auf die Bretter des andern gebracht werden solle. Demgemäß theilten sie mit Bewilligung des Hofs und nach ihrer eigenen Wahl die besseren Stücke eines Shakespeare, eines Fletcher, eines Ben Jonson, und die Bühne erlangte dadurch eine größere Mannichfaltigkeit von Vorstellungen als außerdem füglich hätten einstudirt werden können. Das nützte den Schauspielern, die nun ihre besten Kräfte auf eine individuell kleinere, im Ganzen größere Zahl von Rollen verwendeten, Zeit und Kraft

mithin nicht zu zersplittern, nicht zu vergeuden brauchten. Hart konnte nicht eifersüchtig seyn auf Betterton, weil dieser sich als Hamlet auszeichnete, denn Hart war berühmt als Othello, in welchem Charakter wieder Betterton nicht auftrat. Jeder suchte in seiner Sphäre zu glänzen; und ist es etwa nicht der Verderb unserer Mimen, daß selbst die Besseren in jeder Spähre groß zu seyn wünschen? — Das Publikum verlor allerdings das Mittel der Vergleichung, wurde aber dafür durch das Vergnügen der Abwechselung entschädigt, und standen auch die damaligen Theatergänger den jetzigen an Wechselsucht nach, es erwies sich bald, daß sie keineswegs davon frei waren.

Der Mangel an guten neuen Stücken erzeugte Uebersättigung an den alten und es war demnach ganz in der Ordnung, daß, wer die Vorstellungen beider Häuser zur Genüge gesehen und gleichwohl das Theater besuchen wollte, unbedingt dem den Vorzug gab, in welchem er von dem größern Kunstgeschicke der Darstellenden, wenn nicht die Gewißheit, doch die Möglichkeit eines frischen Reizes hoffen durfte. Sobald die Meinung des Publikums in dieser Beziehung für die Königs-Gesellschaft sich zu äußern anfing, fing auch Sir William Davenant an, die Folgen in seiner Tags-Einnahme zu fühlen, — eine triftige Aufforderung, nach Aushülfe umzuschauen. Außer Stand jedoch, Dichter aus der Erde zu stampfen oder classische Stücke in seiner flachen Hand wachsen zu lassen, ersann er ein Mittel, das zwar eine Zeitlang dem Zwecke entsprach und, wie das vielköpfige Ding, das Publikum heißt, nun einmal denkt, ihm auch entsprechen mußte, aber aus gleichem Grunde den Keim der Unwirksamkeit in seinem Innern trug und ein Beleg für die Wahrheit meiner Andeutung ist — Seite 55 des ersten Jahrganges, — daß, wo die Kunst verfiel, sie durch die Dichter gefallen sey. Sir William brachte Spektakelstücke und in Musik gesetzte Dichtungen, er brachte das auf die Bühne, was seitdem unter dem Namen dramatische Opern geht, stattete sie aus mit den kostbarsten Scenerien und den glänzendsten Anzügen, mit den

ſangfertigſten Sängern und den gliedergewandteſten Tänzern, — und waren alſo nicht diejenigen, aus deren Federn ein Sturm, eine Pſyche, eine Circe und ähnliche Produkte floſſen, waren ſie nicht die Dichter, die, weil ſie Beſſeres nicht zu erſchaffen vermochten, den erſten Spaten zum Grabe der dramatiſchen Kunſt einſtachen? Die ſinnliche Luſt an Tönen und Gepränge übermeiſterte den geſunden Verſtand und das Gefühl für natürliche Einfachheit; Davenant's Verſuch glückte in demſelben Verhältniſſe, in welchem es mehr Menſchen giebt, die ſehen und hören als denken und urtheilen können, und der muthwillige Wechſel des öffentlichen Geſchmackes drückte jetzt ebenſo ſchwer auf die Königs-Geſellſchaft als früher ihr beſſeres Spiel auf die Mitglieder des Herzogs-Theaters gedrückt hatte, — doch nur eine Zeitlang; dann kam für Davenant die Strafe, — ohne Gewinn für Killigrew. Beide Theater verödeten; jenes, weil immer Neues zu geben die Kräfte des Unternehmers überſtieg, und dieſes, weil der Geſchmack ein krankhaft verdorbener war.

König Carl, der beide Geſellſchaften leichter mit gutem Rathe als mit Geld zu unterſtützen vermochte, und der deßhalb, wenn er es auch gewollt, doch nicht im Stande geweſen wäre, Davenant von dem beſchloſſenen Abwege zurückzuhalten, gab es jetzt als ſeine Meinung, daß das Klügſte, was beide Geſellſchaften in ihrer wechſelſeitig bedrängten Lage thun könnten, eine Verſchmelzung ihrer beiderſeitigen Intereſſen, ein Zuſammentreten zu Einem Ganzen ſeyn dürfte. Der Vorſchlag fand Eingang, — vielleicht war es die halsſtarre Nothwendigkeit, die ſeine Annahme am nachdrücklichſten empfahl, und im Jahre 1684, ungefähr zwölf Monate vor des Königs Tode, erfolgte die Vereinigung. Sie zeigte ſich für die zwei Patent-Inhaber wie für die wahren Freunde der dramatiſchen Kunſt gleich vortheilhaft. Das Monopol, welches jene beſaßen, ließ zwar den Theater-Beſuchern keine Wahl; ſie waren an ein Haus gebunden, doch entſchädigte ſie für dieſen Zwang der Zuſammenfluß aller Künſtler-Talente auf denſelben Bretern. Die einzigen Verlierenden waren die

Schauſpieler; ſie traf die ganze Schwere der gehäſſigen Folgen, welche mit ſeltenen Ausnahmen die Schleppe aller Monopole tragen. Sie hatten keine andere Wahl als die Bühne zu verlaſſen oder ſich den Bedingungen der Monopoliſten zu unterwerfen. Provinzial-Bühnen gab es nicht; ihrer Errichtung ſtand die bereits erwähnte Vagabunden-Acte entgegen, und wie demnach die Provinzial-Städte mit ihren theatraliſchen Genüſſen auf die Zeit beſchränkt waren, wenn die Londoner Geſellſchaft auszuwandern pflegte, ſo liegt hierin zugleich der Grund, warum eine Schilderung des damaligen Zuſtandes der engliſchen Bühne nichts weiter iſt und ſeyn kann als eine Zeichnung des Zuſtandes der einzigen Londoner Bretterwelt. Selbſt als nach geraumer Zeit dieſes Verhältniß ſich änderte, blieb doch London ſtets und bis auf den heutigen Tag der Brennpunkt der theatraliſchen Kunſt; die Geſchichte der Londoner Bühne begreift mithin die Geſchichte der engliſchen Bühne; und wenn ich daher im Fortgange meiner Bemerkungen über das Theaterweſen in England, mit vielleicht nur einen oder zwei Abſtechern in die Provinz, meinen feſten Aufenthalt in der Hauptſtadt nehme, ſo glaube ich, was mich dazu veranlaßt oder vielmehr dazu nöthigt, in dem Geſagten erklärt zu haben.

Die Schauſpieler, äußerte ich eben, ſeyen unter der Herrſchaft des Monopols allein und zwar um deßwillen im Verluſte geweſen, weil das Monopol ſie von der Laune ſeiner Inhaber abhängig gemacht. Damit ſcheint, aus dem wichtigen Geſichtspunkte des Geldgewinnes betrachtet, der Umſtand in Widerſpruch zu ſtehen, daß unter Davenant's und Killigrew's Direction kein Schauſpieler auf einen beſtimmten Gehalt engagirt, ſondern der Ertrag der Vorſtellungen, nach Abzug der Koſten, in zwanzig Portionen getheilt wurde, von denen zehn den Directoren, die anderen zehn den Schauſpielern zukamen, — letzteren natürlich in Subdiviſionen nach Maßgabe ihrer reſpectiven Geltung. Denn war es hiermit nicht in die Macht der ausübenden Künſtler gegeben, durch die Trefflichkeit ihrer Leiſtungen das Haus und

die Kasse zu füllen? Und war es auf der andern Seite nicht ihre Schuld, wenn ihre Nachlässigkeit von Beiden das Gegentheil bewirkte? Allerdings würde das der Fall gewesen seyn, dafern keine dritten Interessenten dazwischen getreten wären; aber dieses Dazwischentreten ist es, was den anscheinenden Widerspruch entkräftet. Die Directoren nämlich, um entweder augenblickliche Geldbedürfnisse, oder durch ein zinsentragendes Kapital sich gegen die Wechselfälle ihres Unternehmens zu decken, verkauften mehre ihre Antheile. Die Käufer, sonderbar genug Adventurers genannt, — sie würden in der modernen Sprache Actionairs statt Wagehälse heißen, — kauften auf Speculation, und da sie nach Verhältniß ihrer Actien in Betreff der Bühnen-Leitung stimmberechtigt waren, jedoch nur zur kleinsten Zahl vom Theaterwesen etwas mehr als gar nichts verstanden, so kam es ihnen nicht bloß keineswegs in den Sinn die ausübenden Künstler durch besondere Gratificationen, sey es, für momentane Ausfälle in der Einnahme zu entschädigen oder zu belohnen und anzueifern, sondern ihr ganzes Sinnen und Trachten war nur immer auf Ersparnisse gerichtet, die dann nicht selten zu wirklichen, für die Schauspieler doppelt fühlbaren Verlusten wurden. Bei dieser, die theatralische Kunst niederdrückenden Sachlage grenzt es fast an das Wunderbare, daß demungeachtet London um das Jahr 1690 eine Gesellschaft besaß, deren einzelne Haupt-Mitglieder Meister ihrer Fächer, nicht Nachtreter anderer, sondern Original-Zeichner der Natur waren, und von deren Gesammtheit die Behauptung nicht zu stark ist, daß keine europäische Bühne keiner Zeit mit dem damaligen Londoner Künstler-Vereine sich zu messen vermag. Sie waren würdig, Shakespeare's Dichtungen in's Leben einzuführen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß der im Laufe eines ziemlich vollen Jahrhunderts kaum auf flüchtige Minuten aus dem Schlummer geweckte Dichter erst von jenen Künstlern zum Lieblinge des Volks berufen wurde. Schon aus diesem Grunde würden sie, die das goldene Zeitalter der englischen Bühne bildeten, sammt ihren Leistungen Erwähnung verdienen,

ſelbſt wenn es zu Verſtändigung ſpäterer Bühnen-Ereigniſſe nicht nothwendig wäre, einige Augenblicke bei ihnen zu verweilen.

Die Namen der Schauſpieler ſind: Betterton, Montfort, Kynaſton, Sandford, Nokes, Underhil und Leigh. Unter den Schauſpielerinnen ragen hervor: die Damen Betterton, Barry, Leigh, Butler, Montfort und Bracegirdle.

Betterton war als Mime, — war, muß ich ſagen, denn die Kunſt des Mimen ſtirbt mit ſeinem Leben — was Shakespeare als Dichter iſt, vielleicht immer bleiben wird, erhaben über jeden Nebenbuhler, Beider Genius geſchaffen und gebildet, Hand in Hand die Bühne zu betreten. Wie Betterton den Othello, den Hamlet, den Hotſpur, den Macbeth, den Brutus ſprach, ſo hatte Shakespeare's Muſe ſich die Männer gedacht, und hieraus folgt von ſelbſt, daß Betterton die ſchwere Kunſt verſtand, die verſchiedenen Charaktere, die er darſtellte, im Geiſt und in der Wahrheit ſich anzueignen. Jenes wilde, ungeduldige Auffahren, jene blitzende Feuergluth, die ſeinem Tollkopfe angehörte, war dem ruhigen Gemüthe ſeines Brutus fremd, und wenn er in deſſen Streite mit Caſſius aufgeregt wurde, blitzte nur ſein Auge, und ſein feſter Blick vertrat die Stelle der donnernden Stimme, mit welcher andere Schauſpieler ihren Zuhörern ein gleichmäßig donnerndes Bravo abzuzwingen pflegten und — pflegen. Solche Gewalt-Manoeuvres verſchmähte Betterton. Sein wichtiges Unterſcheiden zwiſchen wahrem und falſchem Beifalle veranlaßte ihn, einem angehenden Schauſpieler einſt zu ſagen: „daß von allen Beifalls-Bezeigungen ein athemloſes Schweigen die höchſte ſey; daß es viele Mittel gebe, die Hände und Kehlen einer Verſammlung in Thätigkeit zu ſetzen, daß jedoch nur Wahrheit und wirkliches Verdienſt ſie ſtill und lautlos zu erhalten vermöge. Und das Zeugniß von Zeitgenoſſen nennt ihn hierin ſeinen Meiſter. In Folge dieſer Eigenthümlichkeit und ſeiner übrigen Vorzüge beſaß er die Achtung und Berückſichtigung des Publikums in ſo hohem Grade, daß, ſobald er in die Scene trat, jedes Auge ſich ihm zuwendete, jedes Ohr für ihn ſich

öffnete. Selbst der Leichtsinnige und Unaufmerksame würde sich geschämt haben, dem entgegen zu handeln: denn Betterton nicht anzusehen, oder zu sprechen wenn er sprach, galt für ein untrügliches Merkmal von Stumpfsinn oder Dummheit. Und in wichtigen Selbstgesprächen soll die Haltung seines Körpers, wie der Ausdruck seines Gesichts so schlagend und bedeutungsvoll gewesen seyn, daß ich versichert finde, das Auge der Versammlung habe das Wort gelesen, ehe es über seine Lippe getreten. Daß das Hervorbringen solcher Wirkung eben so wenig die Frucht bloßen Studiums als das Erbtheil des Genies ohne Studium ist, bedarf keinen Beweis, und wie man daher annehmen muß, daß Betterton zum Schauspieler geboren war, so kann es auch keine Frage seyn, daß er seinen Beruf begriffen und sich für ihn gebildet. In erster Beziehung noch ein Wort über seine Person und seine Stimme, zwei Eigenschaften, welche der große Haufe oft dem eigentlichen Talente vorzieht oder sie fälschlich dafür nimmt. Betterton's Stimme eignete sich mehr für das Tragische als für sanfte Gefühle, sie besaß mehr Stärke als Wohlklang, und deßhalb sagt ein Zeitgenosse von ihm: „die Wuth und Eifersucht eines Othello stehen ihm besser als die Seufzer und Zärtlichkeiten eines Castalio; doch wohl verstanden, in Castalio übertrifft er Andere, in Othello sich selbst; was um so leichter zu begreifen ist, je besser männiglich weiß, daß Othello trotz seiner Farbe mehr natürliche Schönheiten besitzt, als der beste Schauspieler aus allen Lehrbüchern der Poesie zusammenzustoppeln vermag, um seine Kräfte daran zu üben und sein Urtheil daran zu ergötzen.“ Betterton's Persönlichkeit paßte vollkommen zu seiner Stimme. Sein Auge blickte ernst und durchdringend; seine Figur war mehr männlich als fein, nicht über mittle Größe und nahe an Corpulenz; sein Gliederbau stand eher in athletischen als in zarten Verhältnissen, doch erzeugte die Harmonie des Ganzen eine Hoheit in Miene und Geberde, wie die schöneren Gesichter oder, mit Shakespeare zu reden, die krausköpfigen Lieblinge seiner Zeit solche trotz Mühens und Strebens sich nicht anzueignen

vermochten. Er ſtarb drei Tage nach ſeinem letzten Auftreten in dem Alter von vier und ſiebenzig Jahren.

Montfort, zwanzig Jahre jünger als Betterton, war auch übrigens weſentlich von ihm verſchieden. Von Perſon ſchlank und wohlgebildet, ſein Geſicht, wenn nicht ſchön, doch höchſt angenehm und ſeine Stimme rein, voll und melodiſch, zeichnete er ſich ſowohl im Luſt- als im Trauerſpiele aus. Im letztern ſoll er der rührendſte Liebhaber und ſchon der Ton ſeiner Stimme unwiderſtehlich geweſen ſeyn; von der Weichheit ſeiner Worte ſoll gegolten haben, was Dryden ſagt:

„— — Like flakes of feathered snow,
they melted as they fell.“

(— — Gleich Flocken gefiederten Schnee's
zerſchmolzen ſie, indem ſie fielen.)

Im Luſtſpiele war er vollendeter Repräſentant des feinſten savoir vivre und ſein Geiſt ſpielte hier um ſo glänzendere Farben, je reiner die Politur war, welche ein natürliches Gefühl für Schicklichkeit ihm gegeben. In heiteren und ſelbſt ausgelaſſenen Scenen verletzte er nie die, ihm gleich oder über ihm ſtehenden Charakteren ſchuldige Achtung, mochten auch die Darſteller ihm noch ſo tief untergeordnet ſeyn. Er machte ſich zum Herrn der Bühne, nicht dadurch, daß er ſich vor und Andere wegdrängte, ſondern daß er Andere in meiſterhaft der Natur abgelauſchten Zügen übertraf. Seine eigenen Späße belachte er nur, wenn gerade hierin die Pointe des Spaßes lag. Jedem bon mot, jeder Repartie wußte er mit ſeltener Geſchicklichkeit ein eigenthümliches Leben einzuhauchen. Man mußte glauben, der Witz des Dichters ſey ſein Einfall, und wer das Gegentheil kannte, mußte mindeſtens geſtehen, daß die glänzende Art des Vortrags den Witz noch witziger mache. Da er ſelbſt einen ſehr glücklichen und liebenswürdigen Humor beſaß, ſo ſpielte er mit dahin einſchlagenden Rollen faſt muthwillig, doch ſtets zur größten Ergötzlichkeit ſeiner Zuhörer. Dabei ſtand ihm eine ſolche Gelenkigkeit und Fügſamkeit zu Gebote, daß er im Augenblicke aus einem

ruhigen, kalten, verständigen Menschen sich mit derselben Wahrheit in einen vorlauten, eiteln, rohen, flatterhaften Gecken, in einen geistlosen Witzjäger oder in den Narren seiner eigenen Selbstzufriedenheit verwandeln konnte. Das Ende dieses vortrefflichen Künstlers war ein ebenso frühes als trauriges. Kaum drei und dreißig Jahre alt wurde er ermordet, — angeblich aus Eifersucht von einem Lord Mohun, der deßhalb zwar vor dem Gerichtshofe der Pairs in Untersuchung kam, jedoch durch Stimmenmehrheit freigesprochen wurde.

Wer Kynaston, den Mann, sah, konnte nicht ahnen, daß Kynaston, der Knabe und Jüngling, ein zartes Fräulein, d. h. einer von denen gewesen sey, die, so lange die Bühne an geborenen Vertreterinnen des weichen Geschlechts noch zu arm war, in Frauenkleider gesteckt zu werden pflegten. Seine Hauptbefähigung hierzu bestand in seiner ungewöhnlichen Schönheit, — so ungewöhnlich, daß selbst Frauen sie anerkannten und die Vornehmsten sich etwas darauf zu Gute thaten, ihn nach vollendetem Spiel ohne Toilettenveränderung zu einer Lustfahrt in Hyde-park neben sich in ihre Wagen zu setzen. Nach dem Theater? Im Dunkeln? — Nicht doch. Das Schauspiel fing ja damals um vier Uhr Nachmittags an und dauerte nur einige Stunden. Diese weibliche Kultur, ich meine, die Aufbildung zu Frauenrollen; hatte zwar, vielleicht in Folge des abgemessenen Schrittes, welchen weiblicher Anstand Kynaston gelehrt, seinem Gesichte das Gepräge eines gewissen formellen Ernstes gegeben; allein wie das in seinem männlichen Alter die einzige Andeutung seines frühern Fräuleinzustandes blieb, so vergaß sich das wieder um der Grazie willen, die es einigen seiner besten Vorstellungen verlieh. Anstatt dadurch seinen Leon in Fletcher's Rule a wife zu beeinträchtigen, gab er diesen Charakter mit so entschiedener Mannheit und mit so ehrlicher Autorität, daß der beste Schauspieler ihn zum Muster nehmen konnte. Sein Auge besaß eine durchdringende Kraft, und seine Stimme, wenn er Heldenrollen spielte, eine gebieterische Lebendigkeit, stark genug, Schrecken in die Adern der

Verſammlung zu gießen. Zwei ſeiner vorzüglichſten Leiſtungen waren in zwei Stücken Drydens, Morat in Aurengzebe und Muley Moloch in Don Sebaſtian. In beiden hatte ſeine Haltung wie ſeine Sprache ſo viel ſtolze, löwengleiche Majeſtät, daß, wer ihn ſah, erzittern und ihn doch bewundern mußte.

Sandford kann mit einigem Rechte der Spagnolet der damaligen Bühne heißen. Denn wie die vorzüglichſten Gemälde dieſes berühmten Künſtlers die menſchliche Natur darſtellen in Schmerz und Todesröcheln, ſo war Sandford auf der Bühne ſtets ſo böſe und laſterhaft, wie ein Creon, ein Maligni, ein Jago oder ein Machiavel möglicher Weiſe ſeyn können. Weiter geht indeſſen die Vergleichung nicht. Der feurige Geiſt des Malers fand die ruhigen Gegenſtände der Natur für ſeinen Pinſel zu zahm. Deßhalb tauchte er ihn in bewegtere Scenen voll Gewalt und Schauder. Das war ſeine Wahl. Nicht ſo der arme Sandford. Statt freier Wahl machte bittere Nothwendigkeit ihn zum Bühnenböſewichte. Klein und verwachſen, konnte er auf hohe und liebenswürdige Charaktere keinen Anſpruch haben, und ſo oft in einem neuen oder aufgefriſchten Stücke eine gehäſſige oder ſchadenfrohe Perſon vorkam, — er durfte gewiß ſeyn, daß die Rolle ihm zugetheilt, ihm von niemand ſtreitig gemacht wurde. Ja, es war ſo ungewöhnlich, in Sandford, dem Schauſpieler, einen unſchuldigen Menſchen zu erblicken, daß, wenn er einmal als ſolcher auftrat, kein Zuſchauer eine ſo grobe Unwahrſcheinlichkeit glauben mochte. Als er daher einſt in einem neuen Stücke die Rolle eines ehrlichen Miniſters übernommen hatte, ſaß das Parterre drei oder vier Acte hindurch in ſchweigender Erwartung, wie wohl Sandford's trefflich erheuchelte Ehrlichkeit — denn das mußte ſie natürlich ſeyn — ſich verrathen oder welch intereſſante Entwickelung ſie zuletzt herbeiführen würde. Kaum fanden ſie jedoch, daß die Kataſtrophe eine ganz andere Wendung nahm und Sandford wirklich bis zum Schluſſe der ehrliche Mann blieb, ſo pochten ſie das Stück in optima forma aus, gleich als ob nicht Sandford, ſondern der Dichter die Stirn gehabt habe,

ihnen eine unglaubliche Absurdität aufzubinden. Nach dem Gesagten ist es unnöthig, ausdrücklich zu bemerken, daß Sandford in den Rollen der Bösewichte ein vollendeter Meister war. Lächerlich hingegen ist es, daß mancher Schauspieler sich nun einbildete, Sandfords Hauptverdienst beruhe in seiner körperlichen Mißgestalt, und daß ziemlich jeder, der als Räuber oder Bandit zu agiren hatte, sich nach Möglichkeit schrecklich ausstaffirte und bisweilen allen menschlichen Ansehens entäußerte. Das gab einmal in der königlichen Loge zu einem komischen Vorfalle Gelegenheit. Das gespielte Stück war Macbeth und die drei Mörder erschienen mit braunen Gesichtern, schwarzen Augenbrauen und zottigem schwarzen Haar, — wie denn überhaupt noch bis auf den heutigen Tag alle englische Bühnenbösewichte schwarzes Haar tragen, während, wenigstens bis vor Kurzem, auf mehreren deutschen Bühnen ein rother Haarschmuck zu dem Zwecke gebraucht wurde. Der König, der selbst etwas dunkle Gesichtsfarbe und schwarzes Haar hatte, lachte erst, wurde aber plötzlich ernst und wendete sich dann zu seiner nächsten Umgebung mit dem Ausrufe: „pray, what is the meaning, that we never see a rogue in a play, but, Godsfish, they always clap him on a black periwig, when it is well known one of the greatest rogues in England always wears a fair one!“ — möchte wohl wissen, was das eigentlich zu bedeuten hat, daß wir keinen Schurken auf der Bühne erblicken, dem sie nicht vorher, Pottsfisch! eine schwarze Perücke aufgestülpt haben, obgleich jedermann weiß, daß einer der größten Schurken in England eine blonde trägt. „Auf wen Seine Majestät hiermit zielte,“ sagt mein englischer Gewährsmann, „überlasse ich denen zu errathen, die des Königs Umgebung kennen oder Zeuge ihrer wechselnden Gesichtsfarbe gewesen sind.“

Die drei letzten Schauspieler, deren ich zu erwähnen habe, gehören ihren Fächern nach zur niedern Komik und unter ihnen zeichnete sich Nokes durch ein Talent aus, dessen innerstes Wesen in einer unübertreffbaren Natürlichkeit bestand, das ihm aber

ſo durch und durch eigen war, daß er oft im gewöhnlichen Umgange ebenſo viel Lachen erregte als auf den Bretern. Man erzählt, daß, als er einſt einen andern Schauſpieler hinter den Couliſſen ein gehabtes Tiſchgeſpräch mittheilte, ein vornehmer Herr, der ihn zufällig hörte, ihn um den Titel des neuen Stücks gebeten habe, aus welchen er eben ſeine Rolle hergeſagt. Doch dürften die Manier und der Werth ſeines Spiels ſich noch beſſer aus dem Eindrucke erkennen laſſen, welchen es auf ſeine Zuhörer zu machen pflegte. Sobald er in die Scene trat, begrüßte ihn, ohne Ausnahme, ein unwillkührlicher Beifallsſturm; nicht etwa bloßes Händeklatſchen, nein, ein allgemeines Gelächter, von ſeinem erſten Anblicke erregt und für jede menſchliche Natur unwiderſtehlich. Je lauter aber die Verſammlung lachte, deſto ernſter wurde Nokes, und ein Zeitgenoſſe verſichert, der lächerliche Ernſt ſeines Geſichts würde dann eine ganze Bank voll Biſchöfe in Convulſionen verſetzt haben, wenn die Ehre ſo achtbarer Zuhörer ihm hätte zu Theil werden können. In jenen poſſierlichen Bedrängniſſen, welche nach dem Geſetze der Komödie häufig das Gefolge der Thorheit bilden, verſank er in ein ſolches Gemiſch jämmerlichen Kleinmuths und kläglich-untröſtbarer Beſtürzung, daß der Zuſchauer, nachdem er ſich müde gelacht, oft in Zweifel ſeyn mußte, ob er ihn nicht ebenſo herzlich bedauern ſollte. Wenn er etwas überlegte, ſchloß er den Mund mit einem recht einfältigen „Flunſch“ und rollte ſein volles Auge in ſo leerem Erſtaunen und in ſo handgreiflicher Gedankenloſigkeit, daß ſeine ſtumme, bisweilen einige Minuten dauernde Verlegenheit der Phantaſie reichern Stoff bot als das einfältigſte Zeug, das er inzwiſchen hätte reden können. Wenn er als Sir Martin-Marr-all, der ſtets gegen ſeinen eigenen Vortheil verſtößt, ſich in eine bedenkliche Klemme dadurch gebracht hatte, daß er einmal ſeinem eigenen Kopfe gefolgt war und ſich nun ſcheut, ſeinem, ihn gouvernirenden Bedienten und Factotum ins Geſicht zu ſehen, — bevor er da den Muth gewann, ein Wort zu ſagen, hatten Blick und Geberde die vollſtändigſte Schilderung ſeines bedrängten

Zustandes gegeben und alle Anwesende in Lachkrampf geworfen. Jedem lesbar stand da auf seinem Antlitze: Verdruß, weil die Maßregeln, auf welche er sich etwas zu Gute gethan, ihn irre geführt, — Neid, weil seine Diener ihm an Verstand überlegen, — Angst, die verscherzte Gelegenheit für immer verloren zu haben, — Schaam, seine Thorheit zu gestehen, und bei alledem doch ein heimliches Verlangen, sich mit seinem Bedienten zu versöhnen und künftig dessen klügern Rath zu beachten. Nokes war von mittler Größe, seine Stimme hell und deutlich und sein gewöhnliches Aeußere ernst und gesetzt. Doch alles das änderte sich, sobald er den Mund öffnete. Da saß ein trockener, drolliger Muthwille in jeder Miene. In einigen seiner niedrig komischen Rollen — doch nur, wo es sich paßte — schleppte er die Beine hinter sich her und sah so selbstzufrieden-dumm aus und bewegte sich mit so absurdem Ungeschick, daß niemand ihm einen Gran gesunden Menschenverstand hätte zutrauen können. Ein auf ihn gemachtes Gedicht schließt mit einer Parodie dessen, was Shakespeare's Markus Antonius von Brutus als Held sagt, und gibt darin die Summe seines Künstlercharakters:

„His life was laughter, and the ludicrous
so mixt in him, that Nature might stand up,
and say to all the world — This was an actor."
— Gelächter war sein Leben und das Drollige
so eng mit ihm vermischt, daß die Natur aufsteh'n
und sagen konnte zu der Welt: das ist ein Mime. —

Underhil war ein correcter Komödiant, der sich vorzüglich in Darstellungen auszeichnete, die man Still-Leben nennen kann, — ich meine, im Steifen, Schwerfälligen und Dummen. Charaktere dieser Art malte er in den treuesten und ausdrucksvollsten Farben und in einigen soll er ausgesehen haben, als sey keine menschliche Macht und keine menschliche Leidenschaft im Stande, auch nur einen Zug seines Gesichts zu verändern; — wo der Dummkopf seiner Rolle es verlangte, hätte kein hölzernes Schnitzbild regungsloser seyn können. Sein Gesicht war voll

und lang; vom Wirbel bis zur Naſenſpitze maß es die kleinere Hälfte, und das Unverhältnißmäßige der untern Partie, wenn überſchaut von einem ſtieren, ſtarren Auge, verwandelte ihn in den unbehiflichſten Träumer, der je einen Sterblichen lachen gemacht hat; — dabei war er andere Male in gleichem Grade lächerlich munter. In dem gemeinen, bäuriſchen Humor des Friedensrichters Clodpate in Cyſon Walis war er „ein göttliches Vieh“ und in der ſtumpfen Lebhaftigkeit des Sir Sampſon in Love for Love zeichnete er die wahrſte Natur eines Menſchen von viel Witz und eben ſo viel Bosheit.

Leigh hatte Queckſilber in ſeinen Adern und obgleich deßhalb kein ſo treuer Beobachter und Nachtreter der Natur wie Nokes, doch ſtets genug Beſonnenheit, ſie nicht ganz aus den Augen zu verlieren. „Sein Humor lief gern Carriere, wußte aber auf der Stelle zu pariren, wenn im Begriff, in den Abgrund zu ſtürzen.“ So ſchützte ihn ſein richtiges Urtheil, ſelbſt in ſeinen ausgelaſſenſten Einfällen, vor der Gefahr des Verletzens, und wiewohl er nie um Beifall bat, ſondern ihn ſtürmiſch forderte und ſtets erhielt, was er verlangte, ſo überſchritt doch ſeine höchſte Zuverſicht nie die Linie jenes gerechten Vertrauens, ohne welches kein Schauſpieler, wie am Ende kein Menſch, über den Umkreis ſeiner Naſe hinaus gelangt. Montforts unglückliches Ende erſchütterte ihn ſo ſtark, daß er dem Freunde acht Tage ſpäter ins Grab folgte.

Die Damen, welche zuerſt den Muth bewieſen, das Eis der Bühne zu brechen, hatten darin allerdings gegen die Künſtlerinnen ſpäterer Tage den glücklichen Umſtand voraus, keiner Vergleichung unterworfen zu ſeyn. Das aber beſtimmte nicht ihren Werth, oder vielmehr, gerade darin zeigte ſich die Höhe ihres Werths, daß ſelbſt Vorgängerinnen und Nebenbuhlerinnen nicht im Stande geweſen ſeyn würden, ihn zu ſchmälern. Verdienſt und Ancienetät weiſen Miſtreß Betterton den oberſten Platz an. Was ihr Gemahl für Shakespeare's männliche Charaktere, das wirkte ſie für deſſen Frauenrollen und Lady Macbeth gehörte

zu ihren ausgezeichnetsten Leistungen. Weil ihr Spiel die Natur zur Lehrmeisterin hatte, so vermochte wohl die Zeit die Reize ihrer Person, nicht jedoch, ihr Kunstgeschick zu zerstören, und so lange sie bei der Bühne blieb, war sie die Freude und Bewunderung Aller, welche Shakespeare zu lieben und Natürlichkeit zu schätzen verstanden. Frei von dem erbärmlichen Egoismus, der jedes aufkeimende Talent unterdrückt, um nicht vielleicht einst von ihm unterdrückt zu werden, bot sie jedem liebreich die Hand und machte sich zur Bildnerin ihrer jungen Kunstgefährtinnen. Dabei erhielt sie ihr Leben und ihren Ruf rein von Makel, und wie das die Prinzeß Anna bewog, sich von ihr die Rolle der Semandra in Mithridates einstudiren zu lassen, — ein Stück, das unter König Carl bei Hofe aufgeführt wurde, so ehrte die Königin Anna sie nach Bettertons Ableben durch Ertheilung eines Jahrgehalts.

Mistreß Barry trat würdig in die Fußstapfen ihrer Meisterin und als sie das Theater verließ, stand ihr Ruf in demselben Grade hoch, in welchem die Erwartung von ihr bei ihrem ersten Erscheinen niedrig gestanden hatte. Sie gefiel in der That während des ganzen ersten Jahrs so wenig, daß sie beim Schlusse als unbrauchbar entlassen wurde. Anstatt dadurch niedergeschlagen zu seyn, fühlte sie sich zu größerer Anstrengung aufgeregt, und kaum hatte sie erkannt, daß ihr vorzüglichster Fehler eine mangelhafte Aussprache sey, so bemühte sie sich, ihn zu bemeistern, und bewältigte ihn so vollständig, daß Dryden in seiner Vorrede zu Cleomenes später von ihr sagte: „Mistreß Barry, stets trefflich, hat in dieser Tragödie sich selbst übertroffen und ihrem Namen einen Ruhm gewonnen, an welchen keine ihrer Zeitgenossinnen hinaufreicht.“ Das aber sagte er vorzüglich in Anerkenntniß des bezaubernden Wohlklanges, mit welchem selbst in den Momenten des Zorns, der Aufforderung und der Rache, — in den Scenen, wo ihre Gefühle ein Sturm und ihr Auge ein Wetterleuchten waren, die Worte von ihren Lippen strömten. Es versteht sich übrigens, daß sie in Cleomenes keine andere

Rolle spielte als die der Cassandra. Kennerin ihrer selbst, beschränkte sie sich auf die Tragödie, deren edelste Charaktere sie mit hoher Würde darstellte. Stolz und Grazie und Majestät in allen ihren Zügen und in jeder ihrer Bewegungen, und ihre Stimme so voll und rein und stark, daß keine Leidenschaft ihr zu viel war, und doch wieder hinsterbend in weiche, rührende Melodie, sobald es dem Ausdrucke des Schmerzes oder der Zärtlichkeit galt. Eine Denkwürdigkeit ihres theatralischen Lebens besteht noch darin, daß sie die erste war und lange Zeit die einzige blieb, deren Verdienste mit einem jährlichen Benefiz belohnt wurden.

Die Leigh war eine außerordentlich amüsante Actrice. Sie malte die Kehrseite der Natur auf die anschaulichste Weise, d. h. sie verstand, die kleinen Schwächen veralteter Schönheiten nach dem Leben zu zeichnen. Den eigenen Humor, den sie besaß, trug sie mit vielem Geschick auf affektirte Mütter, auf gelbsüchtige Tanten, auf in Bescheidenheit zu alten Jungfern gewordene Mädchen über, und Stücke, wie Chances, Sir Courtly Nice, und the way of the world, hatten alles Glück, das sie machten, lediglich ihren Leistungen zu danken.

Mistreß Butler, die Tochter eines verarmten Edelmanns, wurde von König Carl auf die Bühne gebracht und das Publikum fühlte sich ihm verpflichtet, daß er, der so oft nahm, auch einmal gab. Die Butler spielte nicht allein recht gut, sondern sang und tanzte, was man damals zur Vollkommenheit nannte, und in den dramatischen Opern Diokletian und König Arthur wurde sie Gegenstand allgemeiner Bewunderung und individuellen Anbetens. Wo Liebenswürdigkeit das Charakteristische einer Rolle war, da genügte sie ihr gewiß. Angeborne Lieblichkeit und eine silberreine Stimme unterstützten sie dabei wesentlich, doch wußte sie auch in lustigen Partien ihrem sanften Wesen einen heitern, gefälligen Anklang zu geben.

Mistreß Montfort — oder Verbruggen, wie sie in Folge ihrer zweiten Verheirathung hieß — war so reich an Gemüth und dabei so lebhaft, daß sie völlig verschiedene Charaktere mit

demſelben Glücke ſpielte. Voll natürlicher Anlage für Mimik, gelang es ihr, die Gabe auf der Bühne geltend zu machen, denn es iſt bekannt, daß ein ſolches, im gewöhnlichen Leben recht bedeutendes Talent auf den Bretern oft ganz verloren geht, wie es dagegen ebenfalls keinem Zweifel unterliegt, daß der Künſtler, der das Geſchenk der Natur in ſeinem Berufe anzuwenden verſteht, im Beſitz einer dankbaren Ausſteuer iſt. Das Trockenſte und Flachſte, ſobald es nicht eine naturwidrige Mißgeburt war, hörte unter der Behandlung der Montfort auf, flach und trocken zu ſeyn; manchem kalt geſchriebenen Charakter hauchte ſie Wärme und Leben ein, und es trug ſich zu, daß mit ihrem Beiſtande der Verfaſſer eines Stücks das meiſte Lob da erntete, wo er das wenigſte, vielleicht gar keines verdiente. Humor war ſo ganz ihr Element, daß es ihr Freude machte, ſich darin zu bewegen, wie hoch oder niedrig auch der Strom rann; ja, um recht aus Herzensluſt darin plätſchern zu können, trug ſie ſelbſt kein Bedenken, ihre ſchöne Geſtalt auf das Gröbſte zu verhäßlichen; — ein Opfer, dem nicht alle Schauſpielerinnen gewachſen ſind. Während ſie daher in Lebenszeichnungen des höhern Flugs einen Kranz von Witz und Laune ſich ums Haupt flocht, war ſie in Fletchers veralteter Abigail um nichts weniger trefflich. In einem längſt vergeſſenen Stücke von D'Urfey, the western lass, wo die Montfort die Hauptrolle des Bauermädchens aus Weſten gab, verwandelte ſie ihr ganzes Ich, ihren Körper, ihren Wuchs, ihre Stimme, ihre Sprache, ihr Auge, jeden Zug ihres Geſichts in das Beſitzthum eines andern Geſchöpfs. Mit dem ſtarken Devonſhire-Accent, mit der breiten, flennenden Stimme, dem vorgeſtreckten Kopfe, dem dumm umhergaffenden Auge, den über die Bruſt vorragenden Schultern und ihrem, in allen Farben des Regenbogens prunkenden Sonntagsſtaate ſoll ſie das Muſter einer vierſchrötigen Johanna Wot und niemand, der ſie zum erſten Male in dieſer Rolle ſah, im Stande geweſen ſeyn, ſich die Möglichkeit zu denken, daß daſſelbe Weſen alle Reize des Witzes, der Lebhaftigkeit und weiblichen Verlangens in ſich vereinigen

könnte. Und nicht einmal auf ihr eigenes Geschlecht beschränkte sich ihr Talent. So oft ihre, bisweilen verschobene Taille es erlaubte, war sie der flinkeste, netteste Bursche, der je ein Paar Schuhe getragen; — sie spielte da den Cavalier im dreieckigen Hute so leicht, so gewandt und so anständig, als habe sie nie ein Nachthäubchen aufgehabt. Alle diese verschiedenen Eigenthümlichkeiten zusammen, soll sie nach glaubwürdigem Zeugnisse als Melantha in Mariage à la mode geltend gemacht haben. Besagte Melantha ist das impertinenteste Ding, daß je die Schwelle eines Visitenzimmers überschritten, übertanzt, übersprungen hat, — ein complettes System weiblicher Narrheit, wie es nur immer in die verrenkte Form eines vornehmen Mädchens eingezwängt werden kann. Ihre Rede, ihr Anzug, ihre Handlung, ihre Gewohnheiten, ihr Leib und ihre Seele haben stets die größte Eile, etwas Anderes und, wo möglich, etwas mehr zu seyn, als was sie nothwendiger oder schicklicher Weise seyn sollte. Ein nie gesehener Galan bringt ihr einen Brief von ihrem Vater, in welchem dieser ihn seiner Tochter als einen höchst annehmbaren Freier zu bester Aufnahme empfiehlt. Scheint es da nicht natürlich, daß Melantha, wenn auch noch so verschleiert, doch eine Kleinigkeit von der, ihrem Geschlechte geziemenden Zurückhaltung zeige? Manche Schauspielerin würde das geglaubt und demgemäß gehandelt haben. Nicht so die Montfort. Sie wußte, das Modestie das Erbtheil eines armen Landfräuleins ist und eine Hofdame sich einer so gemeinen Anwandelung bei Verlust ihres guten Rufs enthalten muß. Also las sie den Brief, die Unterlippe nachlässig niederhängend, das Köpfchen zurückgeworfen und die Brauen aufgezogen, — und sie las den Brief mit einem flüchtigen Murmeln, gleich als glühe sie vor Ungeduld, durch sofortige Eroberung des Galan den Befehlen ihres Vaters zuvorzukommen. Und damit der Brief ihren Angriffsplan nicht etwa stören möchte, drückte sie ihn prasselnd in der Hand zusammen und bestürmte ohne Verzug den armen Unglücklichen mit dem vollen Geschütz ihrer Manieren, ihrer Blicke, ihres Lächelns.

Ihre zarte, feine Geſtalt verſank in den Boden; das Gewicht der eigenen Reize war für ſie zu ſchwer. Dann, ſich vor- und rückwärts wiegend, wie der Schwan ſich auf der Welle ſchaukelt, goß ſie eine Fluth ſchöner Worte und Artigkeiten von ihren Lippen, und was ſie ſprach, gefiel ihr natürlich ſelbſt ſo ſehr, daß ſie ihrem Freier nicht einmal geſtattete, es zu loben. Schweigſam beiſtimmende Bücklinge und vergebliche Sprechbemühungen waren Alles, was ſie von ihm annahm, bis endlich die Verpflichtung, ein halbes Dutzend Freundinnen zu beſuchen, ſie von ihm wegtrieb, nicht ohne die unverlangte Zuſage, in Zeit eines Augenblinkens zurück zu ſeyn.

Den Schluß meines Reigens macht Dame Bracegirdle. Sie war von Kindheit an bei der Bühne und ihr Ruf wuchs ſo gleichmäßig mit ihrer Perſon, daß die gereifte Frau der entſchiedene Liebling des Publikums wurde. Viel trug hierzu die Strenge bei, mit welcher ſie ihre Weiblichkeit von jedem Flecken rein zu erhalten wußte, denn während wenigſtens die Hälfte ihrer männlichen Zuſchauer herzinniglich in ſie verliebt waren, konnte nicht ein einziger ſich einer beſondern Gunſt rühmen, und obgleich vielfach begehrt und oft höchlich verſucht, widerſtand ſie doch ſtets ſiegreich und mehrte gerade hierdurch die Zahl ihrer Bewunderer. Das kann ſonderbar erſcheinen, wenn man hört, daß ſie keineswegs ſchön war. Aber ſie war eine piquante Brünette, ſo heiß und blühend in Jugendfriſche und Geſundheit, daß die geheime Geſchichte ihres Bühnenlebens einige, darauf Bezug habende Anekdoten erzählt, für welche hier — weder Raum noch Ort iſt. Dazu kam, daß es unter den jungen Faſhionables ihrer Zeit zum guten Tone gehörte, ein tendre für Miſtreß Bracegirdle zu fühlen, und daß die Bühnendichter es gleichſam zur Pointe machten, in den Liebhabern, die ſie ihr gaben, ſich redend einzuführen und die Rollen zu Dollmetſchern ihrer Gefühle zu wählen. Alle Nachrichten über ſie vereinigen ſich daher in der Verſicherung, daß kein Kritiker beſonnen genug geweſen ſey, ihr Spiel ſeinem Meſſer zu unterwerfen, indem, ſo oft er

es zu der Absicht aufgehoben, er sich Wunden in's Herz geschnitten habe.

Daß ein solcher Künstlerverein die aus dem Monopole seiner Vorsteher resultirenden Nachtheile und Verluste nicht ohne Murren trug, läßt sich ebenso leicht glauben, als daß die bedrängten Gesellschaftmitglieder fest entschlossen waren, den ersten ihrer Befreiung günstigen Augenblick zu nutzen. Der mehrjährige Verzug seines Erscheinens, anstatt die Monopolisten vor der drohenden Gefahr zu warnen und zum Entgegenwirken zu veranlassen, erhöhte nur ihr Vertrauen auf ihr Monopol und damit ihre Blindheit. Die sauern Gesichter der Schauspieler und Schauspielerinnen blieben unbeachtet; ja, es ist sogar wahrscheinlich, daß die Direktoren die leise Hoffnung hegten, im Fortgange der Zeit sie ganz entbehren zu können. Ein Ausfall in der Einnahme, die natürliche Folge fehlerhafter Regie, wurde der Lauigkeit des theatergehenden Publikums beigemessen, und um diesem neue Spring kraft zu geben, versuchte man wieder das Zugpflaster dramatischer Opern. Fast in Einem Athen wurden die Prophetin und König Arthur in Scene gesetzt. Die Spekulation schien gut berechnet. Goldene Ströme flossen in die Theaterkasse, aber nur kurze Zeit; dann versiegten sie, und als der Tag der Abrechnung kam, Ausgabe von Einnahme abgezogen wurde, fand sich ein Deficit. Unangenehm wie das jeden Falls seyn mußte, war es doch das kleinere Uebel. Das größere bestand in der inzwischen eingetretenen Vernachlässigung aller anderen Zweige des Theaters. Ueber der glänzenden Ausrüstung der Schiffe, welche die Schätze beider Indien in die Taschen der Unternehmer schütten sollten, war weder an das Einstudiren eines neuen Schauspiels, noch an das Anschaffen neuer Garderobe gedacht worden, und während Sänger und Tänzer, die Beutel voll Geld, in Sammet und Seide einhergingen, blieben die rechtmäßigen Künstler unbezahlt und ungekleidet. Murren auf der einen, erzeugte üble Laune auf der andern Seite. Das Deficit war kein Launenverbesserer, und sobald die Verminderung der Ausgaben sich nothwendig machte,

fing man, gleich den neuern Staatsökonomen, die Einschränkungen da an, wo es eigentlich nichts zu beschränken gab, nahm Kleines weg und ließ Großes stehen, brach den Schauspielern ab und setzte den Tänzern zu. Auf die lauten Klagen der Erstern erwiderten die Direktoren entweder gar nichts, oder rechtfertigten ihr Verfahren durch das sich schnell folgende Ableben Montforts, Noke's und Leighs, deren Tod die ohnedies kleine Zahl der Theatergänger noch mehr verkleinern werde. Und gleich als sey es zu Kränkung und Aufreizung eines Künstlers nicht genug, sein Einkommen zu schmälern, griffen die Monopolisten zweien ihrer ersten Mimen, Betterton und der Barry, dadurch ans Herz, daß sie, wahrscheinlich wünschend, beiden ihre Entbehrlichkeit zu zeigen, und somit allen Uebrigen ein warnendes Beispiel zu stellen, mehrere Rollen des Erstern einem jungen Menschen, Namens Powel, und mehrere Rollen der Letztern der noch nicht erblühten Bracegirdle übertrugen. Das war ein schwerer Fehler. Powel nahm die Rollen an und gab sie schlecht, — was der Kasse Verlust brachte. Die Bracegirdle lehnte aus richtiger Bescheidenheit die Rollen ab und die Barry weigerte sich, sie zurückzunehmen, — was denselben Erfolg hatte, und die besten Schauspieler und Schauspielerinnen, Betterton und die Barry an der Spitze, verbündeten sich, auf dem hohlen Boden, der sie trug, mit einander zu stehen oder zu fallen. Sobald die Direktoren das erfuhren, stifteten sie unter dem Reste der Gesellschaft ein Gegenbündniß, und wie, wenn einmal zwei Parteien sich zum Kampfe rüsten, es selten oder nie an Gelegenheit fehlt, die Fehde zu beginnen, so geschah es auch hier.

Das Publikum hatte seine frühern Lieblinge wohl eine Zeit lang vernachlässigt, aber keineswegs vergessen. Die von den Monopolisten ihnen zugefügten Unbilden wurden Tagsgespräch und beschäftigten die öffentliche Aufmerksamkeit. Mehre Große bei Hofe nahmen für sie Partei und suchten König Wilhelm den Dritten und Königin Marie ihnen geneigt zu machen, — denn, als geschichtlich bekannt, darf ich voraussetzen, daß, nachdem der

zweite Carl am 6. Februar 1685 geſtorben war, der zweite Jakob den Thron beſtiegen, jedoch nur bis 1688 über England geherrſcht, dann ſich nach Frankreich geflüchtet und ſeine Krone in Wilhelm dem Dritten einen Nachbeſitzer gefunden hatte. Unter allen Freunden und Gönnern, welche Betterton und deſſen Verbündete bei Hofe beſaßen, erwies Graf Dorſet, Oberkammerherr des Königs, ſich der thätigſte. Er hörte die ihm vorgetragenen Beſchwerden und befragte einige angeſehene Rechtsgelehrte, ob und in wiefern die zwei vom König Carl ertheilten Patente den König Wilhelm an Gewährung ähnlicher Erlaubniß verhinderten? Die Herren Juriſten, — ich weiß nicht aus welchen Gründen, vielleicht, weil ſie ein Nein für das Saatkorn einer reichern Ernte achteten, thaten den Ausſpruch, daß der König freie Hand habe, und ohne den gerade jetzt eintretenden Tod der Königin Marie — im Jahre 1694 —, in deſſen Folge alle öffentliche Vergnügungen eingeſtellt wurden, hätten die Verbündeten wahrſcheinlich ſchon damals ihren Wunſch erreicht, zu Begründung eines neuen Theaters die königliche Genehmigung zu erhalten. König Wilhelm ertheilte ſie ihnen im folgenden Jahre und eine großmüthig unterſtützte Subſcription bot ihnen die Mittel, innerhalb der Mauern des Tennishofs in Lincolns-inn-Fields ein neues Schauſpielhaus zu erbauen.

Jetzt erſt begriffen die Direktoren von Drury-Lane die volle Größe ihrer Gefahr. Sie boten das Mögliche auf, die Zeit, die ſie vor ihren Gegnern voraus hatten, zu Ergänzung ihrer Truppe und zu Bietung ſchwerer Fehde zu benutzen. Auch rückten ſie drei Wochen früher ins Feld. Alles vergebens. Ihre Geſellſchaft war eine zu ſchnell zuſammengetrommelte, um mit Veteranen ſich meſſen zu können, und ſchon die Wahl ihres erſten Stücks eine unglückliche. Sie gaben Abdelazar, oder des Mohrs Rache, ein trotz ſeines Schlagtitels erbärmliches Ding aus der Feder einer Madame Behn. Am erſten Abende war das Haus voll, am zweiten leer, und ſo blieb es, mit ſeltenen Ausnahmen, die ganze Seaſon hindurch. Und das konnte füglich nicht anders

seyn. Es erregt Staunen und Wehmuth, wenn man beim Lesen der jene Zeit betreffenden Theaternotizen sieht, wie roh und ungeschickt alle dramatische Würdenträger zur Bank gehauen wurden, wie Alles der Dummheit und deren Bruder, dem einfältigen Dünkel, zum Opfer fiel. Jeder nur einigermaßen hervorragende Charakter Shakespeare's wurde verrenkt und zerfleischt; die jungen Schauspieler — je talentloser, desto halsstarriger — beraubten in einer einzigen Stunde Othello und Hamlet ihres gesunden Verstandes, ihrer bisherigen Geltung, ihres gerechten Ruhms; Brutus und Cassius verwandelten sich in lärmende Polterer, die ihre Augen aufrissen, nicht verstanden was sie sagten, und schwülstige Deklamation für die Blüthe der Beredtsamkeit nahmen. War es da zu verwundern, daß die Stadt sich in das neue Haus der Veteranen drängte und diese in demselben Grade prosperirten, in welchem ihre früheren Tyrannen, nun fühlbar von dem begangenen Irrthume überzeugt und ihn zu spät bereuend, den Gürtel um die dünnen Hüften enger und enger zu ziehen wußten? Aber auch die Veteranen lagen an einem schweren Gebrechen krank, — an einem Krebsschaden, der die edlern innern Theile aufzehrte, während die Wangen in hochrother Gesundheit glühten. Ihr Gebrechen war ein constitutionelles, — es bestand in der republikanischen Form ihrer Verfassung, und hätten die Franzosen des folgenden Jahrhunderts die Geschichte der englischen Bühne gekannt, so würden sie sich gehütet haben, eine Republik zu proklamiren, denn sie hätten dann gewußt, daß monarchische Institutionen für niemand weniger passen, als für Schauspieler. Schon nach kurzen zwei Jahren drängte sich Betterton und Consorten die Gewißheit auf, daß sie nie unter einer schlechtern Direktion gestanden, als seit sie angefangen, sich selbst zu dirigiren. Jeder wollte befehlen, Keiner mochte gehorchen; das allgemeine Beste hatte keinen Vertreter; jeder und jede stellten das eigene Interesse zum alleinigen Zielpunkte ihres Strebens, und ordnete sich bisweilen Einer Bettertons Rathe und Vorschlägen unter, bald forderte er von ihm

gleiche Willfährigkeit, wollte auch einmal regieren und wurde ſchlechter Laune, wenn jener, vielleicht aus den wichtigſten Gründen von der Welt, ſich das erwies, was der Andere undankbar nannte. Der Held im Trauerſpiele erhob ſich über den luſtigen Komödianten und forderte höheren Sold nach einem Maßſtabe, den niemand weniger anerkennen wollte als der luſtige Komödiant. Erhielt dieſer eine neue, bunte Jacke, ſo raiſonnirte jener; und empfing jener einen neuen Harniſch oder Staatsrock, ſo erklärte dieſer, daß die Ausgabe nicht auf Rechnung der Rolle, ſondern auf Rechnung des Spielers geſchrieben werden müſſe. Die natürliche Folge eines ſolchen geſellſchaftlichen Zuſtandes war allſeitige Unzufriedenheit; daraus erwuchs Lauigkeit und Vernachläßigung; das Publikum kehrte dem neuen Hauſe den Rücken; der Ueberſchuß wurde kleiner und kleiner, und was die Schuld Aller war, das dünkte jedem die Schuld des Andern.

Es iſt leicht zu glauben, daß die geweſenen Monopoliſten über die gefallenen Vortheile ihrer abtrünnigen Sklaven ſich recht herzlich freueten; doch war dies der einzige klangloſe Gewinn, den ſie daraus zogen, obgleich ſie es nicht an Manoeuvren fehlen ließen, aus dem ſchlechten Metalle ihrer Gegner gute Münze für ſich zu prägen. Wie klein und erbärmlich ihre diesfallſigen Mittel waren möge ein einziges Beiſpiel zeigen. Es war bis dahin Geſetz, daß kein Diener, der zum Abholen ſeiner Herrſchaft kam, in das Haus eingelaſſen werden durfte. Das änderten jetzt die Beſitzer von Drury-Lane. Nicht bloß den Dienern, deren Herren und Herrinnen im Theater waren, ſondern allen Dienern des Adels öffneten ſie den unentgeldlichen Eintritt in eine beſondere Galerie, dabei der ſtillen, dem Adel nicht ſehr ſchmeichelhaften Hoffnung Raum gebend, daß die Dienerſchaft ein gutes Wort für Drury-Lane ſprechen, und jedenfalls den freien Einlaß durch Beifallrufen und Händeklatſchen vergelten würde. Letzteres ſoll auch allerdings geſchehen ſeyn und die betreffende Galerie, zum Erſticken voll, oft unter einem Donner von Applaus gedröhnt haben, während die im Parterre und in den Logen dünn geſäeten

Zuschauer öfterer die Füße als die Hände rührten. Hätte also die republikanische Gesellschaft von Lincoln's-inn-Fields darin einen Trost finden können, daß die Seide, welche ihre monarchischen Collegen spannen, eine gleich dürftige und schlechte war, — der Trost hätte ihnen nicht gefehlt; das eigentliche Facit aber von Beider Rechnungen bestand darin, daß eins dem Andern den letzten Bissen Brod vom Munde nahm — daß sie sich unversöhnbar haßten und bekämpften — daß einem Siege von heute morgen eine Niederlage folgte und das einzige Labsal beider Theile ihr gegenseitiges Ungemach war.

Unter solchen Auspicien konnte es um die dramatische Poesie nicht anders als mißlich stehen: Schon wer mit der allgemeinen Literaturgeschichte nur flüchtig vertraut ist, muß von dem groben Irrthume derer sich überzeugt haben, die Carl's des Zweiten Regierung das Augustische Zeitalter der englischen Literatur nennen. Es läßt sich im Gegentheile nachweisen, daß Carl, obgleich er den Witz liebte, selbst witzig war und im gewöhnlichen Umgange einen richtigen und gesunden Geschmack zeigte, doch mehr dazu beitrug, die Poesie und Beredtsamkeit zu verderben als zu veredeln. Ja, die Sittenlosigkeit eines Hofs schlug den Künsten und Wissenschaften schmerzlichere Wunden als der Unsinn und die einfältige Bethörung einer frühern Periode, und wenn auch Hume in seiner Geschichte von England sich etwas zu stark ausdrückt, indem er sagt: „the productions represented at that time on the stage, were such monsters of extravagance and folly, so utterly destitute of all reason or even common sense, that they would be the disgrace of English literature, had not the nation made atonement for its former admiration of them, by the total oblivion to which they are now condemned,“ so ist es doch sehr wahr, daß seit Carl's Regierung die Immoralität Schritt für Schritt sich der Bühne bemeisterte und am Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts ziemlich in ihrem vollständigen Besitze war. Daran hat der geschilderte Zustand der beiden Theater-Gesellschaften wesentliche Schuld. Man suchte Cassenstücke

und fand ſie in lüſternen Darſtellungen. Die Poeten gingen ſo weit, daß, wenn ein neues Stück zur Aufführung kam ehrbare Frauen, ehe ſie das Theater beſuchten, ſich ſorgfältig erkundigten, ob ſie es ohne Erröthen wagen dürften, und gerieth etwa die Neugier mit der Ehrbarkeit in Streit, der letztern eine Maske vorbanden, weßhalb es damals durchaus nichts Ungewöhnliches, oder vielmehr für Frauen ganz in der Ordnung war, ſich im Theater hinter Larven zu verſtecken. Wer von der Sittenloſigkeit jener poetiſchen Erzeugniſſe ein kräftiges Beiſpiel haben will, der leſe die London cuckolds — die Londoner Hahnreie —, und wen dieſes, allerdings ſeltene Stück, nicht zugänglich ſeyn ſollte, der greife auf gutes Glück nach dem erſten beſten Bande von Dryden's dramatiſchen Werken, und ich denke, er wird ſeinen Zweck erreichen. Dryden wußte auch recht gut, daß ſeine Stücke keine Keuſchheit-Muſter waren. Er bekennt das offen im Epiloge zu ſeinem Pilgrim und trägt ſogar kein Bedenken, es zu rechtfertigen. Der Anfang lautet — im Original ohne Ueberſetzung:

„Perhaps the parson stretch'd a point too far,
when with our theatres he vaged a war.
He tells you that this very moral age
receiv'd the first infection from the stage;
but sure, a banish'd court, with lewdness fraught,
the seeds of open vice returning brought.
Thus lodg'd — as vice by great example thrives —
it first debauch'd the daughters and the wives.
London, a fruitful soil, yet never bore
so plentiful a crop of horns before.
The poets, who must live by courts or starve,
were proud so good a government to serve;
and mixing with buffoons and pimps profane,
tainted the stage for some small snip of gain.
For they, like harlots, under bawds profess'd,
took all th' ungodly pains, and got the least.

Thus did the thriving malady prevail,
the court its head, the poets but the tail. etc. etc.

Der Geist der Puritaner war nicht so gänzlich aus England geschieden, daß keine Feder gegen die Ungebührnisse der Theater-Poeten sich in Gift und Galle tauchen, kein geharnischter Kämpe wider ihre Zuchtlosigkeit hätte aufstehen sollen. Beides geschah in der Person eines orthodoxen Geistlichen, Jeremy Collier, der in einer fulminanten Schrift vom Jahre 1697 — View of the stage betitelt — das Kind mit dem Bade ausschüttete, indem er die Bühne für unreformirbar erklärte und nichts Geringeres beantragte, als Alles, was darauf Beziehung habe, gleichviel, ob leblos oder lebend, rein von der Erde zu vertilgen. Dieser unchristliche Feuereifer gab zu einem Witzworte Veranlassung, welches seitdem oft wiederholt worden ist, ohne des rechtmäßigen Eigenthümers zu gedenken. Der war Johann Hayns, ein Schauspieler, dessen spitze Zunge ihn unsterblicher gemacht hat als seine Kunst. Man tadelte in einer Gesellschaft den abwesenden Collier, weil er Alles verdammt habe, wo Einzelnes zu verwerfen sey, während doch niemand leugnen könne, daß eine richtig geleitete Bühne eine vortreffliche Schule der Moral abgebe. „Daher eben rührt Collier's Haß gegen die Bühne," bemerkte Hayns, „auch er ist ein Schullehrer der Moral und zwei desselben Handwerks können sich nie gut leiden." König Wilhelm betrachtete indessen Collier's Verdienst aus einem andern Gesichtspunkte, denn als dieser bald nach dem Erscheinen seiner Schrift zur Rechenschaft gezogen wurde, weil er zwei Hochverräther kurz vor ihrer Hinrichtung absolvirt, beschützte der König „den Verfasser eines so löblichen Werks" mittelst eines nolo prosequi. Diese königliche Willensmeinung blieb nicht unbeachtet. Die Theater-Poeten ließen sie sich eine Warnung seyn; ihre Unziemlichkeiten fingen an zu verschwinden und nach und nach wagten sich die Damen sogar in eine erste Vorstellung ohne Maske und ohne Furcht — zu erröthen. Es ist inzwischen nicht zu leugnen, daß auf diesen heilsamen Wechsel Niemand unmittelbarer einwirkte als

der, deſſen nahe Stellung zum Könige den etwaigen Ausbruch königlichen Unwillens für ihn am gefährlichſten machte, der master of the revels, dem jedes Stück zur Genehmigung vorgelegt werden mußte. Das war keine neue Einrichtung, wohl aber wurde der Cenſor plötzlich — ob aus eigenem Antriebe oder in Folge geheimer Inſtruktion, — in demſelben Grade ſtreng, in welchem er bis dahin nachſichtig geweſen war. Seine Scheere ſchnitt bisweilen ſo unbarmherzig, daß ſie in manchen Ländern noch jetzt zur Norm dienen könnte. Kam in einem Stücke ein laſterhafter Charakter vor, — alle Scenen, in denen er auftrat, ſchnitt der Cenſor weg, und wurde ihm vorgeſtellt, daß der Dichter das Laſter eingeführt habe, um den Sieg der Tugend zu verherrlichen, — ſelbſt das ſtimmte ihn nicht um. Shakespeare blieb nicht unverſchnitten. In Richard dem Dritten ſtrich der Cenſor den erſten Act von der erſten bis zur letzten Zeile, — warum? Weil die aufgetragene Leiche des ſechsten Heinrich gewiſſe Partei-Menſchen an den in Frankreich lebenden Jakob erinnern konnte, und es war unmöglich, ſo viel zu retten, um die übrigen Acte damit einzuleiten. Ja, beim Himmel! ein Dichter, deſſen Gedichte Niemand drucken will, iſt furchtbar; aber das Schrecklichſte der Schrecken iſt ein raſender Cenſor.

Inmitten ihrer Bedrängniſſe vegetirten die zwei Geſellſchaften von Drury-Lane und Lincoln's-inn-Fields ohne andern weſentlichen Wechſel, als daß die Mitglieder der letztern zwar älter, aber nicht klüger, und die der erſteren zwar auch älter, aber nicht beſſer wurden, bis zum Jahre 1706, wo die republikaniſchen Schauſpieler, ihrer Freiheit müde, ihre zeitherige Verfaſſung auflösten und in eine monarchiſche umwandelten, — zwei Dichter, Vanbrugh und Congreve, waren die erſten Herrſcher. Um eine neue Aera zu begründen, erachtete Vanbrugh den Bau eines neuen Hauſes für unerläßlich, und obwohl es ihm ſelbſt dazu an Geld fehlte, — natürlich, er war ein Dichter — ſo gelang es ihm doch, dreißig Männer vom Stande gegen die Zuſicherung lebenslänglich freien Einlaſſes, jeden zu einer Beiſteuer von einhundert

Pfund Sterling zu bewegen, und davon errichtete er das Haymarket-Theater. Sobald solches im genannten Jahre fertig war, zogen die Veteranen mit der schönen Hoffnung ein, ihre verwelkten Lorbeeren neu ergrünen, die Wunden die ihre Uneinigkeit ihnen geschlagen, sich schließen, und die Stadt wieder für reine Kunst empfänglich zu sehen. Die Hoffnung war keine sanguinische, das schöne Schloß kein in die Luft gebautes. Allerdings war die Zeit an den Mitgliedern des Vereins nicht spurlos vorübergegangen. Nächst denen, die ich bereits als ausgeschieden genannt habe, hatte der Tod auch Kynaston, Sandford und Leigh abgerufen; Underhill und Mistreß Betterton standen auf Pension, und wiewohl Betterton an Kraft und Rüstigkeit keinen Nebenbuhler zu fürchten brauchte, doch verdienten die siebzig Jahre, die er zählte, einige Berücksichtigung. Demungeachtet hatte das Ganze seinen entschiedenen Werth, war die Gesellschaft die beste, die England besaß, und der von Drury-Lane an Talent wie an Geschick bei weitem überlegen. Gleich fest und sicher erschienen die beiden andern Hoffnungs-Fundamente. Congreve und Vanbrugh waren die geachtetsten Theater-Dichter ihrer Zeit, und wie ihr eigenes Interesse sie zu verdoppelten Anstrengungen auffordern mußte, so lag darin, daß Drury-Lane vom Genusse derselben ausgeschlossen war, ein dritter und vierter Gewinn. Von ihnen hing also die Richtung ab, die sie dem Geschmacke des Publikums geben wollten. Neue, interessante Stücke lassen sich freilich nicht im Momente schreiben und beide Dichter hatten keine vorräthig. Da half inzwischen die Neuheit des Gebäudes und der Glanz seiner innern Einrichtung aus. Ehe die Stadt sich daran satt gesehen, konnten die frischen Schüsseln zum Auftragen bereit stehen.

Dies war die Berechnung, und erwies sie sich falsch, so mußte entweder ein ungünstiges Geschick über den Veteranen walten oder eine Ursache statt finden, von welcher ihr Scharfsinn keine Ahndung gehabt. Vielleicht war beides der Fall. Es zeigte sich bei Eröffnung des Hauses, daß ihm eine der nothwendigsten

Eigenschaften eines Theaters fehlte: — von zehn Worten war kaum eins zu verstehen. Und dann zeigte es sich auch, daß man seine Lage schlecht gewählt hatte. Damals stand Haymarket noch nicht, wie jetzt, im Kreise einer großen Stadt, die fashionablen Squares von Hannover, Grosvenor und Cavendish mit den vielen, dahin ausmündenden Straßen dienten damals noch zu Weideplätzen; die City, die Gerichtshöfe und die bevölkertsten Theile Londons waren für einen mäßigen Fußgänger zu entlegen und Rosselohn und Wagenmiethe gehörten zu den Extravaganzen. Von den Tausenden also, die da kommen sollten und wohl auch gekommen wären, das neue Haus zu schauen, die Säulenhalle anzustaunen und die vergoldeten Kranzleisten zu bewundern, kamen nur Hunderte, und was konnte das Spiel der besten Stücke helfen, ohne die Möglichkeit, ihren Inhalt zu hören?

Kurz bevor das Haymarket-Theater seine Pforten aufthat, hatte die italienische Oper angefangen, sich in England einzuschleichen, jedoch in einem so erbärmlichen Gewande, daß es Mühe kostet in ihr die jetzt reich gekleidete zu erkennen. Das Italienische wurde in lahmes, hinkendes Englisch übersetzt, keine Rücksicht auf die Länge oder Kürze der Sylben, keine auf das Versmaas, keine auf Uebereinstimmung des Textes mit der Musik genommen, und der Gesang von ungelenken englischen Kehlen abgeleiert — ohne Grazie des Ausdrucks, ohne Handlung und ohne Beachtung der vorzustellenden Charakkere. Der erste italienische Künstler, der Aufsehen erregte, hieß Valentini und die Geschichte der damaligen Zeit nennt ihn einen „wahrhaft verständigen und gefühlvollen“ Sänger, obgleich es zu Tage liegt, daß seine Stimme für die melodischen Triller, um deretwillen besonders das schöne Geschlecht seine Nachfolger vergötterte, viel zu schwach war. Er gefiel indessen dergestalt, daß die Versammlung im Entzücken schwelgte, wenn er den Turnus in Camilla italienisch sang, während alle übrigen Parthien englisch gesungen wurden. Die Einführung der italienischen Oper war eine Speculation der Unternehmer von Drury-Lane und es hieß daher die

erwartete Geschmacks-Reform schlecht einleiten, daß Vanbrugh und Congreve ihr Haus mit einer, unter dem lockenden Titel, Triumph der Liebe, ebenfalls dem Italienischen abgeborgte Oper eröffneten. Das akustische Gebrechen kam hinzu und es war sehr natürlich, daß, sobald das Publikum wußte, wie das neue Theater im Innern aussah, es wieder nach dem ihm nähern und hörbareren Genuß bietenden Drury-Lane zurückkehrte. Dies schmälerte schon in den ersten Monaten den gehofften Gewinn so bedeutend, daß Congreve alle ferneren Ansprüche seinem Collegen Vanbrugh abtrat und dieser somit alleiniger Director wurde. Jetzt wahrscheinlich den begangenen Fehler einsehend und von dem Wunsche getrieben, durch Neues und immer Neues die verscherzten Vortheile wieder zu gewinnen, gab er in schneller Folge mehre neue Stücke, von denen einige, die er nach dem Französischen des Moliere bearbeitete, wie Cuckold in Conceit nach Cocui Imaginaire, Squire Trelooby nach Monsieur de Pourceaugnac und Mistake nach Dépit amoureux, bei der trefflichen Darstellung, die sie erfuhren, gewiß Glück gemacht und Zulauf bewirkt haben würden, wenn das hätte gefallen können, wovon man nur ein Zehntheil verstand.

Wiewohl auf solche Art der eingetretene Theater-Wechsel den eigentlichen Zustand der Bühne im Wesentlichen unverändert ließ, so war doch dadurch, daß Drury-Lane und Haymarket sich nun bloß im Besitze Zweier befanden, der Möglichkeit, das schon einmal günstig ausgeschlagene Mittel der Vereinigung ein zweites Mal zu versuchen, eine leichtere Chance gegeben, und wenn, die beiden Eigenthümer in Befolgung des dahin lautenden öffentlichen Raths sich langsam erwiesen, so geschah das keineswegs, weil sie die daraus zu erwartenden Vortheile erkannten, sondern um ganz eigenthümlicher Gründe willen. Der Besitzer von Drury-Lane hatte eine Menge Gläubiger, die er in Betreff seiner finanziellen Lage so viel als möglich im Dunkeln zu erhalten wünschte, — und eine Vereinigung der angegebenen Art konnte ohne einige finanzielle Aufklärung nicht Statt finden. Vanbrugh

hingegen war klug genug einzusehen, daß, je mehr er dem Andern in Anerbietungen entgegen-komme, er desto mehr von seiner Forderung fallen lassen müsse, und deßhalb spielte er, den Cunctator. Eine Zwischenperson hob die beiderseitigen Bedenken, und ohne daß es eine Vereinigung hieß, kam eine Vereinigung zu Stande. Ein gewisser Owen Swiney hatte durch mehrjährigen Umgang, durch eine stets heitere Laune und durch manchen Beweis anscheinend uninteressirter Freundschaft sich das volle Vertrauen des Besitzers von Drury-Lane erworben und er war es nun, der die Rolle der Zwischenperson übernahm. Auf der einen Seite trat er in Vanbrugh's sämmtliche Verbindlichkeiten gegen dessen Gesellschafts-Mitglieder und verpflichtete er sich, ihm selbst für Ueberlassung des Hauses, der Garderobe, der Dekorationen, des königlichen Patentes und alles Zubehörs für jeden Tag, an welchem gespielt werden würde, fünf Pfund Sterling zu bezahlen, welche Summe jedoch im ganzen Jahre die von siebenhundert Pfund nicht übersteigen sollte, — ein deutlicher Beweis, wie gering Vanbrugh's zeitheriger Gewinn gewesen war. Auf der andern Seite gelobte er seinem Freunde in Drury-Lane, nie wider dessen Interesse zu handeln, wogegen dieser einigen aus seiner Gesellschaft erlaubte, die geschwächte Haymarket-Truppe zu verstärken.

Ich habe früher erwähnt, daß es Gebrauch gewesen sey, die vorzüglichsten Schauspieler nicht zu besolden, sondern ihnen, nach Verhältniß ihres Werths, gewisse Antheile der Netto-Einnahme zu überlassen, und muß nun auch erwähnen, daß Swiney hierin eine Abänderung traf, und jeder und jedem seiner Mimen einen bestimmten Gehalt aussetzte. Da es leicht einzusehen ist, daß er dies aus Motiven des Eigennutzes that, und die Lage der Schauspieler sich dadurch nicht verbessern konnte, indem, so lange die Einnahme die Ausgabe überstieg, sie zwar auf Bezahlung hoffen durften, diese Hoffnung jedoch verschwand, sobald die Einnahme die Ausgabe nicht deckte, und ihnen daher zwar eine Möglichkeit des Verlustes, aber keine des Gewinnes bevorstand, so kann die

Leichtigkeit, mit welcher die Schauspieler sich unterwarfen, nur aus ihrem wahrhaft hülflosen Zustande erklärt werden. Und das war er. Obgleich Drury-Lane und Haymarket zwei verschiedene Theater bildeten, so verknüpfte sie doch ein Interesse, denn die Schauspieler wußten recht gut, daß ein geheimer Artikel den Besitzer des ersteren zu einem Gewinntheile bei letzterm berechtigte und warum er, der oft Bedrängte, diesen Artikel geheim zu halten wünschte. Ihre Unzufriedenheit mit dem einen Director war also Unzufriedenheit mit dem andern; brachen sie mit dem einen so hatten sie keine Aussicht, bei dem anderen Unterkommen zu finden, und da der Hof — der Hof der Königin Anna, die Wilhelm dem Dritten im Jahre 1701 auf dem Thron gefolgt war — die Vereinigung beider Gesellschaften begünstigt hatte, so durften sie auch bei etwaigen Beschwerden von Seiten des Oberkammerherrn auf keine Unterstützung rechnen. Und in welcher Beziehung stand denn der Oberkammerherr zum Theater und zu den Künstlern? — Ich muß, auch um späterer Ereignisse willen, diese Frage hier beantworten.

In keinem, zum Behuf der Aufführung von Schauspielen seit Carl's des Ersten Regierung ausgefertigten Patente wird der Oberkammerherr erwähnt, oder eine Anerkennung seiner Autorität, eine Beugen unter seine Befehle zur Pflicht oder Bedingung gemacht. Gleichwohl war es stets für entschieden angenommen worden, daß die bloße Auslassung seines Namens und solcher Verpflichtung ihn nicht einer Macht beraube, die er seit undenklichen Zeiten über das Theater und dessen Zugehörige ausgeübt. Die gewöhnliche Meinung ging allerdings dahin, daß, wenn das Gewerbe eines Schauspielers ein ungesetzliches sey, die Krone es nicht erlauben dürfe, sey es hingegen ein gesetzlich erlaubtes, es ebenso frei und unbeschränkt seyn müsse wie jedes andere Gewerbe, und daß mithin ein Patent zur Ausübung desselben weder mehr noch minder in sich begreife, als eine Ehren-Empfehlung an das Publikum zu wohlgefälliger Aufnahme. Da indessen das Wahre oder Falsche dieser Ansicht im Dunkeln

lag, die alten vorhandenen Geſetze ſich nach Belieben deuten und drehen ließen, ſo hatten die Schauſpieler-Geſellſchaften es ſtets für das Rathſamſte erachtet, ſich unter den ſichtbaren Schutz des Lord Chamberlain zu ſtellen und — ob gezwungen oder nicht — ſeinen Befehlen und Anordnungen Folge zu leiſten. Ein Paar Beiſpiele mögen die Art und Weiſe erläutern, wie er die ihm eingeräumte Macht ausübte. Ein weſentlicher Theil derſelben beſtand in der Cenſur aller zur Aufführung beſtimmten Stücke, — in der Befugniß, die Aufführung zu erlauben oder zu verbieten, oder in den Stücken ſelbſt zu ſtreichen, was ihm anſtößig dünkte. Faſt ſtets hatte der Oberkammerherr dieſes Geſchäft einem ihm untergeordneten Beamten, dem master of the revels, übertragen und ich habe — nicht weit zurück — Gelegenheit gehabt, von dem Scharf- oder Stumpfſinne eines ſolchen Herrn eine Probe zu liefern. Was den Lord Chamberlain zu ſothaner Delegation veranlaßt haben mag, finde ich nirgends angegeben. Ich erlaube mir daher zu vermuthen, daß es der diplomatiſche Wunſch geweſen iſt, die Handlungen ſeines Untern eintretenden Falls desavouiren und damit etwaige Verlegenheiten bequem von ſich abſchütteln zu können. Was mich auf dieſe Vermuthung bringt, iſt der Umſtand, daß der Ausſpruch des master of the revels keineswegs ein unabänderlicher war, ſondern daß bisweilen Stücke zur Aufführung kamen die er verboten, und andere verboten wurden die er erlaubt hatte. Das früheſte Beiſpiel der letztern Art gehört in die Zeit des zweiten Carl, und betraf the Maid's tragedy von Beaumont und Fletcher. Nach einigen Vorſtellungen wurde das Stück unterſagt. Die politiſchen Spekulanten laſſen die Wahl zwiſchen zwei Urſachen. Die Einen behaupten, das Auftreten einer reuigen Geliebten, die in einem romantiſchen Anfalle den Verluſt ihrer Ehre zu rächen, einen König in dem Bette ermordet, in welchem er ihrer Umarmung harrt, ſey eine zu verführeriſche Lockung für andere Evadnes geweſen, die damals bei Hofe in gleichem Glanze königlicher Auszeichnung ſtrahlten und daher, wenn ihre Gewiſſen einmal toll geworden wären,

häufig Gelegenheit gehabt hätten, ihre Schwächen auf ähnliche Art zu sühnen. Das ist jedoch eine Spekulation, die ich verwerfe. Die Geschichte jener Tage lehrt, daß Carl's weibliche Günstlinge von allen romantischen Begriffen von Ehre und Schande durchaus frei waren, und es ihnen gar nicht einfiel, ihre Stellung für eine tadelnswerthe und ihren Geliebten für einen Tyrannen zu achten; auch habe ich bereits bemerkt, daß Carl ein besonderer Freund von Rosen ohne Dornen war. Mehr Glauben schenke ich der zweiten Spekulation. Sie behauptet, das Ermorden eines Königs auf der Bühne sey in einer Zeit, wo das tragische Ende des ersten Carl noch frisch im Andenken lebte, ein für die öffentliche Schaulust zu unpassender, zu ruchloser Gegenstand gewesen, und diese Behauptung scheint sich daraus zu rechtfertigen, weil dem Stücke später eine andere Catastrophe gegeben, der König loyal gerettet und die gute Dame mit einer minder furchtbaren Genugthuung abgefunden wurde. Aehnliches widerfuhr Lee's Lucius Junius Brutus. Nachdem dieses Stück drei volle Häuser gemacht, wurde es verboten, — warum? Weil Plan und Sprache eine zu kühne Schutzrede republikanischer Grundsätze enthielten und also die Gemüther sich leicht entzünden konnten. Ein entgegengesetztes Beispiel entnehme ich aus der Regierung der Königin Anna. Der master of the revels erblickte in einem, Königin Maria von Schottland betitelten Trauerspiele eine ganze Legion politischer Gespenster und gab es dem Dichter mit einem veto zurück. Der Dichter hatte aber einen Freund, der bei der Königin galt und ihr die Beschwerde des Verfassers vortrug. Auf seine Versicherung, daß das Stück das unschuldigste Ding von der Welt sey — und der Erfolg zeigte daß es das auch war — erhielt der master of the revels durch den Lord Chamberlain eine Nase und das Stück wurde gespielt.

Unmittelbarer als die Censur der Theaterstücke pflegte der Oberkammerherr die Aufsicht über die Schauspieler in seine Hände zu nehmen, und das mit einer Consequenz oder vielmehr Inconsequenz, die recht deutlich zeigt, wie schlecht es um eine Macht

ſteht, deren Baſis nicht das Geſetz, ſondern das Herkommen iſt, und deren Vollſtrecker, während er andere zügelt, nur zu oft verräth, daß er keine Verbindlichkeit fühlt ſich ſelbſt zu zügeln. Unter der Regierung König Wilhelms erließ der Lord Chamberlain einen Befehl, Kraft deſſen kein Mitglied der beiden damaligen Geſellſchaften ſich unterfangen ſollte, von einem Theater zum andern überzugehen ohne förmliche Entlaſſung Seiten des Directors und ausdrückliche Erlaubniß Seiten des Oberkammerherrn. Powel, ein unruhiger Geiſt, verſtieß gegen Beides. Er trat von Drury-Lane nach Lincoln's-inn-Fields über, ohne weder ſeinen Director, noch den Herrn Oberkammerherrn zu fragen. Jener beſchwerte ſich bei dieſem und dieſer, der die Geſellſchaft von Lincoln's-inn-Fields begünſtigte, ließ die Klage unbeachtet und die eigene Verletzung ungerügt. Bald darauf fiel es demſelben Powel ein, nach Drury-Lane zurückzukehren. Jetzt klagt Betterton im Namen der Geſellſchaft und jetzt ſollte der Befehl gelten. Powel wurde verhaftet und zwei Tage eingeſperrt, und er würde länger im „Hundeloche“ geblieben ſeyn, wenn nicht die klagende Geſellſchaft ihrem Anſpruche auf ihn entſagt hätte. Ein anderes Mal verſetzte Powel einem Freunde des Oberkammerherrn auf Will's Kaffeehauſe eine Ohrfeige, und der Oberkammerherr war darüber ſo erzürnt, daß er den Director, zur Strafe weil er ihn an demſelben Tage hatte auftreten laſſen, obgleich er von Powel's Handgelenkigkeit keine Sylbe gewußt, mit einem dreitägigen Spiel-Interdicte belegte.

Wie demnach die Schauſpieler unter einer Herrſchaft von Willkühr und Inconſequenz gewiß am klügſten thaten, ſchweigend eine Aenderung ſich gefallen zu laſſen, für welche Swiney die Genehmigung jenes willkührlichen und inconſequenten Herrſchers beſaß, ſo erhielt auch Swiney nach Verlauf einiger Jahre eine treffliche Gelegenheit einen gleichen Beweis kluger Unterwerfung zu geben. Es geſchah nämlich, daß ein Sir Thomas Skipwith, der Eigenthümer mehrerer Actien bei Drury-Lane war, jedoch ſeit lange nicht die geringſte Dividende empfangen hatte, in einer

heitern Stunde seine sämmtlichen Antheile mit allem Nachforderungs-Rechte einem Obersten Brett zum Geschenk machte, dieser das Geschenk annahm, sich nach London begab, Kraft seines Actien-Eigenthums die Angelegenheiten von Drury-Lane revidirte, sich überzeugte, daß durch eine veränderte Einrichtung das werthlose Geschenk in ein zinstragendes Capital umgeschaffen werden könne, und zu dem Zwecke den Plan entwarf, die Opern vom Schauspiele zu trennen, jene an Swiney zu überweisen und diese ausschließend für Drury-Lane zu behalten. Der Plan fand allgemeinen Beifall, d. h. das Publikum billigte ihn, die Schauspieler billigten ihn, der Hof billigte ihn, und da der Hof ihn billigte, und Brett ein intimer Freund des Lord Chamberlain war, billigte ihn auch der Lord Chamberlain, ohne sich im Entferntesten darum zu kümmern, was Swiney dazu sagen, ob dieser gern oder ungern auf ein Recht verzichten werde, in welchem derselbe Lord Chamberlain ihn nur vor wenigen Jahren bestätigt hatte. Swiney wagte einige bescheidene Gegenvorstellungen, ließ sie aber fallen, sobald er sah, daß die Sache gegen ihn entschieden worden war ehe man ihn gehört hatte, und fügte sich zuletzt um so williger, je wahrscheinlicher es ihm dünkte, daß er durch Nachgiebigkeit mehr gewinnen werde als durch halsstarres Widersprechen, zumal der Geschmack der vornehmen Welt sich immer deutlicher den italienischen Opern zuwendete, die Stadt mit steigender Ungeduld der Ankunft des berühmten Signor Cavaliero Nicolini entgegensah und die durch ihn zu erwartende goldene Ernte eine reiche Entschädigung verhieß für den aus dem Verluste des Rechts, Schauspiele aufzuführen, sich etwa ergebenden Ausfalle.

So kam in raschem Wurfe eine, das Beste der englischen Bühne, wenn auch ursprünglich bloß den Gewinn des Unternehmers bezweckende Trennung der Opern von den Schauspielen zu Stande. Das Haymarket-Theater wurde zum Tempel des Gesangs und der Musik, in Drury-Lane sollte die Kunst des Mimen herrschen. Deßhalb wanderte von hier nach dort, wer Sänger

oder Sängerin war; Schauſpieler aber und Schauſpielerinnen zogen von Haymarket nach Drury-Lane und bildeten daſelbſt Ihrer Majeſtät der Königin alleinige Komödiantengeſellſchaft „Her Majesty's only company of comedians.“

Es zeigte ſich bald, daß Swiney's Nachgiebigkeit eine recht vernünftige, ſeine geheime Berechnung eine ſehr richtige geweſen war. Die Herren Nicolini und Valentini und die Dame Tofts machten furore, und obgleich damals noch nicht, wie ſpäter und wie heute, auf die ganze Seaſon, ſondern blos auf die ſechs erſten Vorſtellungen einer Oper abonnirt wurde, der Reſt des Kunſtvereins auch aus höchſt mittelmäßigen Künſtlern beſtand, — es war Mode, wie es noch Mode iſt, in die italieniſche Oper zu gehen, man ging und Swiney realiſirte im erſten Winter ein namhaftes Kapital. Daß dieſe Blüthenzeit nicht von Dauer war, keine folgende Seaſon gleichen Ertrag gewährte und Swiney ſich endlich im Verluſte ſah, wird ſpäter zu erwähnen ſeyn. Jetzt muß ich die Leſer von dem Felde, welches die ausländiſche Pflanze trug, in den Garten zurückführen, wo einheimiſche Kunſt die vaterländiſchen Gewächſe pflegte und ſie beſſer hütete, als ſie ſeit Jahren gehütet und gepflegt worden waren. Wenn die Vereinigung beider Geſellſchaften, das Verſammeln aller ausübenden Künſtlertalente auf denſelben Bretern das Mittel bot, jedes Stück vollſtändiger und beſſer zu beſetzen als der getheilte Zuſtand ſolches bisher erlaubt hatte, ſo piquirten ſich nun auch ſämmtliche Künſtler, der höchſte wie der niedrigſte, ein Mond unter den Sternen zu ſcheinen und alle Fehler und alle Irrthümer zu vermeiden, die das vereinzelte Weſen bisher faſt unvermeidlich gemacht hatte. Das gab ein gutes, herrliches Ganze. Das Volk ſtrömte hinzu, weil es mit Recht beſſere Unterhaltung erwarten konnte, und die vornehme Welt ſuchte die alten Bekannten mit neuem Verlangen auf. So hätten alle Theile Urſache gehabt, mit der Veränderung zufrieden zu ſeyn; aber Einer war es nicht, — der Direktor, der bis dahin unumſchränkt geherrſcht. Er gehörte zu den Menſchen, für welche Alleingewalt den höchſten

der Reize beſitzt, und daß ſein Einkommen durch die Bemühungen ſeines Collegen Brett ſich bedeutend hob, galt ihm für nichts, dem Verluſte gegenüber, den ſeine Autorität durch ihn erlitt. Getrieben daher von dem Wunſche, ſich des Eingedrungenen zu entledigen und die verlorne Oberherrſchaft zurückzugewinnen, und in ſeiner Begierde blind gegen ſeinen und gegen den Vortheil der Bühne, gab er den übrigen Actionärs — den adventurers, die ebenſo wenig wie Sir Thomas ſeit lange eine Dividende erhalten, — unter der Hand zu verſtehen, daß, wenn ſie jetzt ihre Anſprüche geltend machen wollten, der finanzielle Zuſtand des Theaters ihnen einigermaßen gerecht werden könne. Obgleich hierbei ſeine Abſicht allerdings dahin ging, daß die Actionärs den freundlichen Wink benutzen und bei der wöchentlichen Berechnung des Ueberfluſſes zu Empfangnahme ihrer reſpektiven Antheile ſich einfinden ſollten, ſo war dies doch natürlich nur die Einleitung zu dem Hauptzwecke: den unangenehmen Brett zu entfernen, war das nothwendige Opfer zur Wiedererlangung des ungetheilten Scepters. Die Dankbarkeit der Actionärs mußte bei den Berathungen über die Angelegenheiten des Theaters dem alten Director die Stimmenmehrheit ſichern; ihre Antheile mußten Bretts zeitherigen Gewinn vermindern, beides zuſammen, erforderlichen Falls mit Beihilfe einiger Extra-Chikanen, ihm das ganze Theaterweſen verleiden und ſo das alleinige Regiment an den Urheber des Plans zurückbringen. Die Wirkung der in Bewegung geſetzten Hebel blieb nicht aus. Die Actionärs kamen und freuten ſich der wöchentlichen Dividende. Bei jeder Berathung ſtellte der alte Director einen Antrag auf Wegfall dieſer oder jener Ausgabe! — je weniger Ausgabe, deſto mehr Ueberſchuß; — alſo ſtimmten die Actionärs ſtets mit ihm gegen Brett, deſſen Behauptung, daß eine kleine Erſparniß von heute oft einen großen Verluſt morgen herbeiführe, meiſt tauben Ohren gepredigt wurde, und nur das letzte Reſultat, Brett zum Austreten zu vermögen, ließ unerwartet lange auf ſich warten. Sey es, daß dieſer den Plan ſeines Collegen durchſchaute und ihm

eine ermüdende Langmuth entgegen ſetzen wollte, oder daß er für das Wohl des Theaters zu lebhaft fühlte, um ſeinen Eifer durch Tracaſſerien erkalten zu laſſen, oder daß der immer noch bedeutende Gewinn ſelbſt dem Beſitzer eines unabhängigen Vermögens — und der war Brett — recht annehmbar ſchien, — gewiß iſt, daß der alte Director im Begriff ſtand, an der Richtigkeit ſeines Rechnungerempels zu zweifeln, als eine Unwürdigkeit des Sir Thomas Skipwith den anſcheinenden Fehler verbeſſerte. Fama, die bekanntlich mit der Zunge des Vergrößerungglaſes ſpricht, erzählte von ungeheuern Summen, welche Drury-Lane jetzt eintrage; Sir Thomas, der in ſeinem Geſchenke nichts hatte verſchenken wollen, bereute die raſche That; ein wortklaubender Juriſt verſicherte, daß eine Stelle der Schenkurkunde eine günſtige Deutung erlaube, und an einem ſchönen Morgen wurde Brett durch eine Ladung vor das Chancerygericht und noch mehr durch die daſelbſt von ſeinem Freunde, Sir Thomas, wider ihn auf den Grund, daß er ſeine Intereſſen bei Drury-Lane ihm bloß zur Verwaltung anvertraut, zum Zwecke der Rechnungablegung angeſtellte Klage überraſcht. Brett widerſprach zwar dem Klaggrunde, erklärte ſich aber bereit, Klägers Forderung zu genügen, und obgleich Sir Thomas die Sache nun ruhen ließ, bis bald darauf der Tod ihn ins Grab bettete und ſein Sohn und Erbe, Sir George Skipwith, die Rechnung mit Brett ſchloß, ſo fand dieſer ſich doch bewogen, von aller fernern Theilnahme an Drury-Lane augenblicklich zurückzutreten.

Kaum ſah der alte Director ſich wieder an der Spitze und alleiniger Lenker des Theaters, ſo kehrte er zu ſeinem frühern, obſchon ſich unklug ausgewieſenen, Bedrückungſyſteme gegen die Schauſpieler zurück, und das um ſo ſchneller, je heißer er ſich ſehnte, theils Rache zu nehmen an denen, die Brett mehr angehangen hatten als ihm, theils lindernden Balſam in die Wunden zu gießen, welche ſein Geldopfer ihm geſchlagen, und zu ſeinem Verfahren abermals durch den Glauben ermuthigt, daß die Künſtler die gebundenen Sklaven ſeines Willens ſeyen. Nicht begnügte

er ſich alſo, den Einen ihre Gehalte zu kürzen und Anderen für das Ende ihrer Contractzeit ähnliches Vorhaben anzukündigen, — noch bedeutender ſchmälerte er ihr Einkommen durch eine neue, ihre Benefizvorſtellungen betreffende Maßregel.

Ich habe früher erwähnt, daß Miſtreß Barry die Erſte geweſen ſey, welcher der ungemeine Beifall ihrer Leiſtungen ein Benefiz eingetragen habe. Spätere Directoren benutzten es als Mittel, einzelne Individuen für gehabte Verluſte zu entſchädigen oder eigene Zahlungverbindlichkeiten damit zu löſen. Als aber die Vereinigung in Drury-Lane Statt fand, wurde faſt jedem Mitgliede eine Benefizvorſtellung zugeſagt, und je höher die Vortheile derſelben wuchſen, deſto unbilliger ſchien es dem neuen Herrſcher, daß er von allem Mitgenuſſe ausgeſchloſſen ſeyn ſolle. Er forderte alſo beſcheiden den dritten Theil der Einnahme und dießfallſige ſchriftliche Zuſicherung. Mehrere Schauſpieler weigerten ſich deſſen und erinnerten an das unbedingte mündliche Verſprechen. Darüber lachte der Herrſcher und ſtellte ihnen kurzweg die Wahl, ein Benefiz ohne den dritten Theil der Einnahme oder gar kein Benefiz zu haben, und die Folge war, daß Alle ſich dem ungerechten Anſinnen fügten. Sie fügten ſich indeſſen nur, weil der Augenblick ſie drängte, und ſobald der Letzte die zwei Drittel ſeines Benefizes in der Taſche hatte, traten ſie ſämmtlich zu einer Beſchwerde beim Lord Chamberlain zuſammen. Dieſer legte dem Director Nachweiſung des Grundes auf, aus welchem er wider den zeitherigen Gebrauch ſich ein Drittel der Einnahme angemaßt. Der Director berief ſich auf die ſchriftlichen Accorde. Sie beſtanden vor dem Auge des Rechts, wie ſehr auch die Billigkeit das Mittel ihrer Erlangung verwarf, und der Herr Oberkammerherr, wahrſcheinlich mehr für die Prinzipien des Vergeltungs- als für die des poſitiven Rechts eingenommen, deutete auf der einen Seite dem Director an, daß er gut thun werde, ähnlicher Beeinträchtigungen ſich künftig zu enthalten, und auf der andern den Schauſpielern, daß, da der Director ſich erlaubt, ſeine mündlichen Zuſagen zu verletzen, ſie gegen ihn ſich gleiche Freiheit

nehmen könnten, und er kein Bedenken tragen werde, ihre Trennung von ihm und Constituirung unter einem andern Oberhaupte zu sanctioniren. Freudig griffen die Schauspieler den hingeworfenen Wink auf, knüpften mit Swiney Unterhandlungen an und hielten das Complott so geheim, daß, als der Abschluß bereits zur Bestätigung des Lord Chamberlain vorlag, der Director immer noch nicht die geringste Ahndung davon hatte. Ja, er benutzte im Gegentheile ihre anscheinend stumme Unterwerfung, die Gewalt des Tyrannen ihnen fühlbarer zu machen, und häufte, namentlich durch das Mittel der Rollenbesetzung, Unbill über Unbill auf diejenigen, die er als Haupturheber der erhöhten Beschwerde kannte. Sie trugen Alles um so ruhiger, je gewisser sie des nahenden Augenblickes der Vergeltung waren, und es muß wirklich eine Komödie gewesen seyn, als eines Tages ein Schauspieler, nachdem er die betreffende Ausfertigung an den Director auf dem Bureau des Oberkammerherrn gesehen und sich darüber für die Probe etwas verspätigt hatte, den dießfallsigen strengen Verweis seines Gebieters erst demüthig hinnahm, dann aber, sich stolz emporrichtend und den Kopf zurückwerfend, mit theatralischem Anstande die von einem Ohrenzeugen der Nachwelt überlieferten Worte sprach: „Sie sagen, mein Herr, ich solle mein Geschäft nicht vernachlässigen, und ich sage Ihnen, daß Sie hier ebenso wenig zu schaffen haben als ich, — daß, ehe eine halbe Stunde verrinnet, wie die Macht, so die Gelegenheit Ihnen fehlen wird, Schauspieler zu commandiren.“ — „Keine Arbeit, keine Bezahlung,“ antwortete der Director, mühsam gefaßt, ob aus Entrüstung oder wegen plötzlich anfliegender Besorgniß. — „Ein Bote des Lord Chamberlain,“ meldete jetzt ein Aufwärter. Und sobald der Director den behändigten Befehl erbrochen, stellte der Schauspieler sich ihm gegenüber, wie Shakespeare seinen achten Heinrich dem Kardinal Wolsey gegenübergestellt, und rief: „das lest, und nun — zum Frühstück, meine Damen und Herren, mit beliebigem Appetit.“ Und Augenblicks verließen sämmtliche

Verschworene das Haus, um, unter diesem Director, es nie wieder zu betreten.

Vorbeschriebenes trug sich gegen das Ende der Season von 1709 zu. Wie wohlverdient indessen auch die Züchtigung des alten, bösen, unverbesserlichen Tyrannen erscheint, — immer wird und muß der Freund des Rechts und der Gerechtigkeit mißbilligend den Kopf schütteln, wenn er hört, daß derselbe, obgleich fortdauernd im Besitze seines Patentes, und obgleich nicht von allen, wenn auch von den vorzüglichsten Schauspielern verlassen, nächst dem Befehle, ihrem Weggange kein Hinderniß entgegen zu stellen, zugleich den erhielt, sein Theater zu schließen, — daß er sich vergebens auf die Kraft seines Patents berief, an welchem das große Siegel in ungebleichter Frische glänzte, und daß er bis zum Tode der Königin Anna, der am 1. August 1714 erfolgte, keine Zurücknahme des Verbots bewirken konnte. Der Schein des Rechts war allerdings auf Seiten der Regierung, denn das Patent stand auf beliebigen Widerruf; doch war die Sünde des Patentirten nicht groß genug, den Gebrauch der vorbehaltenen Willkühr zu rechtfertigen, und selbst das Anführen, daß der Hof die Absicht gehabt habe, sich zum absoluten Lenker der theatralischen Vergnügungen zu machen, kann um des bald nachher anderweit ertheilten Patents Willen nur in dem Lichte eines unhaltbaren Vorwandes, nur als Bemäntelung einer unziemlichen Parteilichkeit erscheinen.

Die erste Sorge der mit Swiney auf Verlust und Gewinn conföderirten Mimen betraf die Abstellung der innern räumlichen Gebrechen, an denen, wie ich früher bemerkt habe, das Haymarket-Theater litt und die bei Aufführung von Opern unangenehm, bei Aufführung von Schauspielen unerträglich waren. Es geschah, was in der Kürze der Zeit geschehen konnte, und als beim Eintritt der Season das Haus sich öffnete, fehlten die Besucher um so weniger, je unbedingter die Freunde der Oper sowohl als der dramatischen Kunst auf dieses einzige Haus angewiesen waren,

Dennoch sollte die Ernte erst später reifen. Gelockt von dem reichen Gewinne, welchen Swiney von den Opern gezogen, verführt von dem hohen Rufe, zu welchem diese, dem Anscheine nach, sich hoben, geblendet von der Kraft der Anziehung, welche sie auf den Adel geäußert, und bestochen von der Verschwendung, mit welcher der Adel sich Logen gekauft hatte, stimmten die Alliirten für Beibehaltung der italienischen Oper, statteten sie mit schweren Kosten aus und entdeckten — zu spät, daß sie einer Täuschung nachgehangen, der öffentliche Geschmack sich satt geschwelgt in den Reizen der bräutlichen Italienerin, Mangel an Neuem zur Entschuldigung des Mangels an Appetit gemacht wurde, man jetzt Gebrechen wahrnahm, wo man früher Schönheiten bewundert hatte, und das endliche Resultat das war, daß die Oper verzehrte, was das Schauspiel erwarb. Hierzu kamen zwei andere, dem Ganzen des Unternehmens ungünstige Umstände, die langwierige Untersuchung wider Doctor Sacheverel und die Bildung einer neuen Theatergesellschaft.

Nie vielleicht hat das gerichtliche Verhör eines Privatmanns in England größeres Aufsehen erregt als das des Doctor Heinrich Sacheverel. „Die Augen des ganzen Königreichs," sagt Smolett in seiner Geschichte von England, „waren auf diese außerordentliche Untersuchung gerichtet. Sie währte drei Wochen, und so lange sie währte, ruhten alle Geschäfte. Die Königin selbst, obgleich nur als Privatzuschauerin, war täglich zugegen." Ueber das Wesen der Untersuchung genügt hier zu bemerken, daß Sacheverel, ein beschränkter Kopf mit einer überreizten Phantasie und Pfarrer zu St. Saviour in Southwark, in Folge zweier gehaltenen und durch den Druck verbreiteten Predigten von dem Hause der Gemeinen vor dem Hause der Lords des Hochverraths gegen die bestehende Regierung angeklagt, durch eine Mehrheit von siebzehn Stimmen für schuldig befunden und auf drei Jahre seines Predigeramtes entsetzt, seine zwei Predigten aber von Henkershand den Flammen übergeben wurden. Der Einfluß hingegen, den diese Untersuchung auf das Haymarket-Theater hatte, bestand

in einer drei Wochen langen Verödung; Alles strömte nach der Westminster-Halle; jeder und jede wollten den Doctor Sacheverel sehen, — seine Anhänger, um ihm die Hände zu küssen, seine Gegner um ihn mit Koth zu werfen, und die drei Wochen lange Ebbe während der fruchtbaren Seasonzeit war für die Theaterkasse ein wahrhaft austrocknendes Ereigniß. Die fast Verdurstenden trösteten sich mit der Hoffnung auf eine desto voller und reicher einsetzende Springfluth. Als sie jedoch dem wirklich rückkehrenden Strome ihre Hallen öffneten, leitete wieder ein böser Genius, in der Gestalt eines neuen Schauspielunternehmers, den Strom zum großen Theile ab. Dieser Genius war William Collier, ein Jurist seines Handwerks, nebenbei Parlamentsmitglied und ein Mann von unternehmendem Geiste und heiterm Gemüthe. Er sah Drury-Lane leer stehen und eine Anzahl Schauspieler unbeschäftigt. Seine Geltung bei Hofe sicherte ihm die Spiellicenz, und daß der alte Director noch im Besitze des Theaters und des Hauses war, konnte einen praktischen Juristen nicht geniren. Er erfuhr, daß jener den Eigenthümern des Hauses bloß für die Tage, an welchen er spielte, zu Zahlung eines Zinses verpflichtet sey, folglich jetzt, wo er nicht spielen durfte, auch nichts bezahlte. Also bot er den Eigenthümern vier Pfund täglich statt der drei, die sie von jenen zu erhalten gehabt hätten, und da er es dabei übernahm, ihn aus dem Besitze zu bringen, schlug man freudig ein. Den Contract in der Hand rückte er gegen den alten Director in's Feld und wußte im Wege des Rechtes oder Unrechtes ihn dergestalt in die Enge zu treiben, daß dieser einpackte was sich einpacken ließ, und dem Sieger das Haus räumte. Da die müßigen Schauspieler gern in Colliers Dienste traten und ein Haufe alte Dekorationen zurückgeblieben war, so fehlte zum sofortigen Anfange weiter nichts als Garderobe. Diesem Mangel half die nächste Trödelbude ab. Ein neues Lustspiel, voll Witz und Laune, the fair quaker of Deal, — die schöne Quäkerin von Deal — wurde in Scene gesetzt und Fräulein Santlow, die früher als Tänzerin Bewunderung erregt

hatte und jetzt zum ersten Male als Schauspielerin auftrat, war mit dem weichen Wohlklange ihrer Stimme, mit der ruhigen Unschuld ihres Auges, in ihrem bescheidenen Kleidchen, in der Züchtigkeit ihrer Bewegungen und mit der einfach-natürlichen Rede, das schöne liebenswürdige Mädchen, das sie vorstellte. Ein Zeitgenosse sagt von ihr: „das begeisterte Mädchen von Orleans leistete den von den Engländern verfolgten Franzosen nicht größern Nutzen als die schöne Quäkerin dem schwachen Reste der Gesellschaft.“

Alles ist indessen dem Wechsel unterthan. Miß Santlow und immer nur Miß Santlow genügte dem theatergehenden Publikum bloß eine Zeit lang. Dann wendeten sich die Gesättigten zu den neugewürzten Schüsseln von Haymarket und am Ende der Season fand Collier den Abschluß seiner Rechnung so ungünstig, daß er einen andern Plan entwarf, in dessen Realisirung seine Gunst bei Hofe ihn abermals unterstützte. Demgemäß und durch das warnende Beispiel des alten Directors von jedem Widerstande zurückgeschreckt, übergaben Swiney und Consorten ihr Haymarket-Theater nebst allen Sängern und allem Opernapparat an Collier und sicherten ihm außerdem ein Jahrgeld von zweihundert Pfund Sterling zu. Dagegen übergab Collier ihnen Drury-Lane nebst allen Schauspielern und Requisiten, und wie er sich verpflichtete, gegen den jährlichen Empfang der zweihundert Pfund nie etwas Anderes als Opern aufzuführen, so ertheilte der Lord Chamberlain das mündliche Versprechen, für die Dauer der richtigen Bezahlung jener zweihundert Pfund die Errichtung keiner dritten Gesellschaft zu erlauben. Einen fast noch stärkern Beweis von der Willkühr und der Eigenmacht, mit welcher der Hof über die Theater schaltete, brachte das nächste Jahr. Swiney und dessen Genossen machten in Drury-Lane ebenso gute als Collier in Haymarket schlechte Geschäfte und mit einer kaum glaubbaren Unverschämtheit bot nun Letzterer Ersterm einen Tausch ihrer Stellungen an. Swiney lehnte das höflichst ab. Da insinuirte ihm der Hof, daß, wenn er auf Colliers Vorschlag

nicht eingehe, er von beiden Theatern entfernt werden würde, und Swiney, der hier eine herrliche Gelegenheit gehabt hätte, das Walten der Nemesis zu erkennen, — wie überhaupt die Geschichte der englischen Bühne ein kleines Weltgericht ist — fügte sich, übernahm wieder die Regie der Oper in Haymarket, verlor dabei im Winter $17^{11}/_{12}$ den größern Theil seines Vermögens und wanderte mit dem Reste seiner Habe nach Italien aus, wo er, fern von Freunden und Vaterland, zwanzig lange Jahre verlebte.

Sobald Swiney England verlassen hatte, stellte Collier, wie er an der Spitze von Drury-Lane stand, sich auch an die Spitze des Haymarket-Theaters; doch nicht lange, so entdeckte er, daß es viel klüger wäre, sein mannichfaches Treiben mit einem guten jährlichen Einkommen zu beschließen, als den Wechselfällen und Aergernissen zweier Theaterdirectionen sich hinzugeben, und trug daher seine sämmtlichen Ansprüche, das königliche Patent inbegriffen, auf drei Schauspieler, Wilks, Dogget und Collier, gegen jährliche siebenhundert Pfund über. Hiermit endigte seine theatralische Laufbahn und scheinbar besser als seine Machinationen es verdienten. Aber auch ihn ereilte, eh er starb, die zürnende Nemesis, denn mit dem Tode der Königin Anna starb seine Hofgunst und mit ihr ging ihm sein Jahrgehalt verloren. Zwischen der Zeit dieses Ereignisses und der von Colliers scheinbar vortheilhaftem Handel liegt nur eine einzige Begebenheit, bei welcher ich den Leser einige Minuten verzögern muß; — es gilt einen Abstecher nach Oxford, „den Abstecher in die Provinz," zu welchem ich unter dieser Bezeichnung bereits eingeladen habe. Ich brauche nicht zu wiederholen, daß es keine Provinzialbühnen gab, sondern die Bewohner anderer Städte als London mit ihren dramatischen Genüssen auf die Ausflüge der dasigen Gesellschaften beschränkt waren. Das aber ist das Bemerkenswerthe, daß der dramatische Geschmack der Provinzialen von dem der Hauptstädter sich ebenso wesentlich als zu Gunsten der Ersteren unterschied. Ein Bericht über mehrere Vorstellungen, zu welchen die Gesellschaft

von Drury-Lane nach der Season von 1712 sich in Oxford veranlaßt sah, giebt davon deutliches Zeugniß. Es geht daraus hervor, daß ein großer Theil jenes falschen, geistlosen Witzes und jener gezwungenen Laune, woran die Hauptstadt sich ergötzte, dort mit dem Maße seines Unwerths gemessen wurde, dort nur das wahre, echte Gute Beifall fand und höchstens die Geschicklichkeit eines Künstlers eine momentane Täuschung bewirken konnte. Shakespeare und Ben Jonson waren dort die gefeierten classischen Autoritäten, und dachte man auch gerecht genug, die Verdienste einiger neuen Komödien anzuerkennen, so wurden sie doch um Vieles minder günstig aufgenommen als in London, wo eine, der Mode und dem Vergnügen huldigende Welt darin mit Lust einen Spiegel ihrer eignen Thorheiten, ihrer eingebildeten Vorzüge erblickte. In der Provinz kannte man sie nicht, die eleganten Erbärmlichkeiten des höheren Flugs und deßhalb schätzte man dort den einfachen Schmuck der Natur höher als aufgeklebte Schminke.

Der Uebergang der englischen Krone auf das Haupt des ersten Georg — im Jahre 1714 — hatte auch beim Theater wesentliche Veränderungen zur Folge. Zuerst mußten die genannten drei Schauspieler um Erneuerung ihres Patents nachsuchen, und da mit Erlöschung desselben zugleich Collier's Recht auf seine jährlichen siebenhundert Pfund erloschen war, so stand es jetzt in ihrer Wahl, ob sie seine Ohnesorgenstelle — sinecure — ihm ferner überlassen oder einziehen, oder jemand anders verleihen wollten. Daß der Gedanke, die Stelle in Wegfall zu bringen und die bedeutende Ausgabe des damit verbundenen Gehalts zu ersparen, bei ihrer dießfallsigen Berathung gar nicht in Anregung kam, dürfte für den deutlichsten Beweis seiner Unausführbarkeit und für das sicherste Zeichen ihrer Abhängigkeit von der Gunst des Hofes gelten. Denn ihre Interessen dort zu vertreten, war das alleinige Geschäft des so theuer Bezahlten. Daß Collier, der Tory, unter einer Regierung, welche die Whigs begünstigte, hiezu nicht der Mann war, lag auf der Hand, und so richteten

die drei Schauspiel-Dirigenten ihre Augen auf den in politischer wie in literarischer Beziehung wohlbekannten Sir Richard Steele. Sir Richard hatte von jeher in seinen Schriften lebhafte Theilnahme für das Theater bewiesen und namentlich durch seine, diesem Gegenstande fast ausschließend gewidmeten Tatlers — die Plauderer — um Kunst und Künstler sich verdient gemacht. Mehr jedoch als dies empfahl ihn den Schauspiel-Directoren wahrscheinlich seine politische Stellung. Ein entschiedener Freund des Hauses Hannover hatte er ein Jahr vor Georg's Thronbesteigung zwei Flugschriften herausgegeben, the Englishman und the Crisis; das Haus der Gemeinen hatte ihren, der bestehenden Regierung ungünstigen Inhalt für skandalöses zum Aufruhr reizendes Pasquill erklärt, und durch Mehrheit der Stimmen war Sir Richard aus der Versammlung gewiesen worden. Aber auf dem Felde der Politik steht neben dem Schaffotte der Triumphbogen, und was Sir Richard den Haß der Königin Anna zugezogen, das gewann ihm die Gunst des ersten Georg. Das Angebot einer Pfründe von jährlich siebenhundert Pfund konnte füglich niemand und am wenigsten einem Manne mißfallen, der, wie Sir Richard, bei Balancirung seiner Einnahme und Ausgabe das schwerere Gewicht meist in der letztern Schale fand. Also nahm er den Antrag unverzüglich an und erlangte auch ohne Weiteres durch Vermittelung des Herzogs von Marlborough, „des Helden seines Herzens," das Versprechen des Königs, daß das gewünschte Patent ihm und den drei Schauspiel-Directoren ertheilt werden solle. Bald bot sich Letzteren ein zweiter Grund mit der Wahl ihres Vertreters zufrieden zu seyn.

Der alte Director, der immer noch lebte, hatte, nachdem Collier ihn aus Drury-Lane vertrieben, im Vertrauen auf das Erscheinen eines Tages, der ihm wieder den Gebrauch seines Patentes erlauben werde, es inzwischen rathsam erachtet, sich eventuell mit einem Hause zu versorgen, und zu dem Zwecke das Theater in Lincoln's-inn-Fields, in welchem Betterton und Consorten einst gespielt, an sich gebracht und in Stand gesetzt. Er

war eben damit fertig, als der Regierungswechsel den gehofften Tag herbeiführte. Der spätere Staatssecretair Craggs nahm sich des offenbar Verletzten an, legte dem Könige dessen Bittschrift vor, und bewirkte den Bescheid, daß, „in Betracht Seine Majestät bei Dero Anwesenheit in England zu König Carl's Zeit zwei Theater in London gefunden und das angeregte Patent auf rechtmäßige Art erworben sey, weder gegen das Bestehen zweier Theater, noch gegen Erneuerung des Patents einiges Bedenken vorwalte.“ Einem Donnerschlage gleich traf diese Entscheidung die drei Schauspiel-Dirigenten. Sie eilten zu Sir William Richard, stellten ihm vor, daß, die einzige Gesellschaft zu seyn, eine der Bedingungen gewesen, unter welchen sie Collier die mehrerwähnten siebenhundert Pfund bewilligt, bemerkten ihm, daß, da er an Collier's Stelle getreten, er auch derselben Bedingungen gehalten sey, führten an, daß das Erstehen einer zweiten Gesellschaft ihnen natürlich Eintrag thun müsse, und machten daher die Erfüllung ihrer Verbindlichkeit gegen Sir Richard von Erfüllung der seinigen gegen sie abhängig. Eine Aenderung im Beschlusse des Königs zu versuchen, ließ der Hofmann sich nicht einfallen. Wohl aber sann er auf eine angemessene Entschädigung seiner Constituenten und besaß Einfluß genug, sie dadurch zu erlangen, daß erstens eine dem auf seinen Namen gestellten und von ihm den drei Schauspielern allenthalben übereigneten Patente einverleibte Clausel diese zu unumschränkten Richtern der aufzuführenden Stücke und somit von der Verpflichtung frei machte, solche der Censur des master of the revels zu unterwerfen und — ein Hauptpunkt — ihm für die jedesmalige Erlaubniß zwei Pfund zu bezahlen, und daß zweitens das Patent nicht bloß bis zu Sir Richard's Tode, sondern noch drei Jahre darüber hinaus in Kraft und Geltung bleiben sollte. Wenn dieser Zusatz den Directoren von Drury-Lane gestattete, ihren theatralischen Angelegenheiten sich mit besserer Zuversicht zu widmen, und jene Clausel ihnen größere Freiheit der Bewegung und selbst einigen pecuniären Ersatz für den Verlust gewährte, welchen das Spielen

in Lincoln's-inn-Fields ihnen allerdings zuzog, sie mithin auf der einen Seite gewannen, was sie auf der andern Seite einbüßten, so war das mehr, als was von der Wirkung sich sagen läßt, welche die Erlaubniß zu Bildung einer zweiten Gesellschaft auf das Beste der Bühne hatte. Es ist wahr, das Bestehen zweier Theater veranlaßte einen Wettlauf um den Beifall des Publikums. Aber durch welches Mittel wurde ganz vorzüglich um den Sieg gerungen? — Durch das Mittel der Neuheit; und diese unglückliche Sucht gebar unter Anderm die verkrüppelte, kindische Mißgestalt der Pantomime, welche noch heutigen Tags von Weihnachten an mehrere Monate lang die englische Bühne entadelt, schändet, zum Kinderspotte macht. Früher hatten Musik, Gesang und Tanz die Kunst des Mimen von den Brettern gedrängt. Musik und Gesang waren zu der Zeit, von welcher hier die Rede ist, das alleinige Eigenthum der italienischen Oper. Also blieb als Zugmittel nur der Tanz übrig. Diesem mehr Sinn und Bedeutung zu geben, nahm man ihm einen Theil der von der Musik geregelten Grazie, verlieh ihm dafür die Geberde, fügte das Ganze in die zusammenhängende Versinnlichung irgend einer Fabel, — die Mythe von Mars und Venus machte den Anfang — und nannte es Pantomime oder pantomimische Darstellung, ein recht eigentliches Rührei von Grimasse und Unsinn.

Was am 19. Januar 1718, dem Tage der Uebereignung von Sir Richard's Patente, für ein wohlerworbenes Vorrecht gelten konnte, das achtete fünfzehn Jahre später, — ein Zeitraum, welcher in der Geschichte des englischen Theaterwesens keinen denkenswerthen Moment bietet, obgleich er, im Jahre 1727, die Vererbung der Krone vom ersten auf den zweiten Georg enthält, das achtete, sage ich, fünfzehn Jahre später die öffentliche Meinung für ein allgemeines Recht, und schnell nach einander entstanden zwei kleine Theater, eins in Goodman's-fields, das andere in Haymarket, in dem von der Drury-Lane Truppe früher innegehabten Gebäude, deren beiderseitige Mitglieder weder zum Spielen überhaupt mittelst Patents berechtigt waren, noch die

aufzuführenden Stücke der Genehmigung des master of the revels unterwarfen. Nachdem Ersteres ein volles Jahr lang unbeläſtigt geblieben, fiel es dem Lord-Mayor ein, dieſem herkömmlichen Feinde der dramatiſchen Kunſt, auf Unterdrückung deſſelben anzutragen. Aus Gründen, die ich nicht kenne, ließ die Regierung den Antrag unbeachtet. Das konnte, aber bald darauf mußte ein gerichtlicher Ausſpruch die bemerkte Meinung des Publikums beſtätigen. Verletzt nämlich durch die Errichtung des Haymarket-Theater riefen die Directoren von Drury-Lane gegen die daſigen Künſtler, die früher ihrem Inſtitute angehört und ſolches in Folge eines Zwiſtes verlaſſen hatten, den Schutz des Geſetzes, die Beſtimmungen der ſogenannten Vagabunden-Acte auf. Demgemäß wurde einer der Chefs, Namens Harper, gleichſam als Repräſentant Aller, von der Bühne weg verhaftet, in Bridewall eingeſperrt und vor Gericht geſtellt, aber am Ende der Unterſuchung freigeſprochen. Dieſe Entſcheidung bewirkte an der Stelle der zerſprengten Geſellſchaft das Zuſammentreten einer neuen, deren Leiter, ein ſchlauer Kopf, überzeugt, daß das ſicherſte Mittel Zuſchauer herbeizuziehen und durch ſie ſeine Kaſſe zu füllen, das Darſtellen boshaft-ſatiriſcher Anſpielungen auf den in der Achtung der Nation täglich tiefer ſinkenden erſten Miniſter, Sir Robert Walpole, ſeyn werde, nichts auf die Bühne brachte, als das Fehlerhafte ſeiner Maaßregeln, ſein geordnetes Beſtechung-Syſtem und alle Mängel und Gebrechen ſeiner Verwaltung bloßſtellte und dem Gelächter preis gab. Die Speculation gelang, das Haus war ſtets zum Erdrücken voll, und nachdem der Miniſter die Vertheidigung ſeiner Handlungen, ob unglücklicher oder ungeſchickter Weiſe, Federn anvertraut hatte, deren erbärmliches Gekritzel das Uebel verſchlimmerten, faßte er den Entſchluß, die erſte Gelegenheit zu Verſtopfung der Canäle zu ergreifen, durch welche der Strom des öffentlichen Tadels gegen ihn herbrauste. Er glaubte dieſe Gelegenheit in einem auf dem Haymarket-Theater zur Vorſtellung gekommenen Stücke zu finden, welches unter dem Titel, The golden Rump, — der goldene Rumpf —

weder Religion, noch Gesetze, weder die Diener der Kirche, noch die der Gerechtigkeit verschonte und wahrhaft hochverrätherische Schmähungen gegen die bestehende Regierung enthielt. Eine Abschrift dieses Stücks in der Hand trat Sir Robert in das Haus der Gemeinen, sprach von der Unverschämtheit, von der Bosheit, von der Immoralität, von den zu Aufruhr und Empörung reizenden Verläumdungen, die neuerlich Zweck und Gegenstand theatralischer Vorstellungen geworden, belegte das Gesagte mit Stellen aus dem fraglichen Stücke und gründete hierauf den Gesetz-Vorschlag, die Zahl der Schauspielhäuser zu beschränken — alle Schauspieler der Aufsicht und Gerichtsbarkeit des Lord Chamberlain zu unterwerfen, und alle Dramatiker zu zwingen, ohne dessen Erlaubniß keins ihrer Producte auf die Bühne zu bringen.

Wie kräftig auch die von Sir Robert nachgewiesenen Thatsachen seinen Antrag unterstützten, doch fehlte es nicht an gleichkräftigem Widerspruche. Die Gegner des Ministers sahen in seiner Motion eine verdeckte Batterie, die Freiheit der Presse niederzuschmettern, und unter denen, die zu ihrem Schutze sich erhoben, stand Graf Chesterfield voran. Seine Rede muß für alle Zeiten ihm die Liebe der Freunde des Talents und der Literatur und den Dank derer gewinnen, in deren Brust eine Ader schlägt für die Rechte der Nationen. Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, durch das Ausheben einer Stelle den Lesern eine Freude zu machen. „Es ist wahr," sagte der edle Graf, „unsere Bühne muß ihre Schranken halten; doch das zu bewirken, genügen die gegenwärtigen Gesetze. So oft unsere Schauspieler aus jenen Schranken treten, mögen sie darüber zur Rechenschaft gefordert, mögen sie deßhalb bestraft werden. Das ist bereits geschehen und wir haben Beispiele von Bestrafungen für minder verbrecherische Dinge als einige der neuerlich zur Aufführung gekommenen Stücke. Ein neues Gesetz ist also unnöthig. Aber es kann im vorliegenden Falle nicht unnöthig seyn, ohne gefährlich zu seyn. Jeder unnöthige Zwang ist eine Fessel an den Füßen, eine Schelle an den Händen der Freiheit. Eine unserer

größten Segnungen, eine der schönsten Wohlthaten die das Erbtheil eines Volkes seyn können, ist Freiheit. Wie jedoch kein irdisches Gut ohne Uebel, so ist Ausschweifung das Beigemisch der Freiheit. Es ist eine Aufwallung, ein Auswuchs; es ist ein Flecken auf dem Auge des politischen Körpers, den ich nur mit sanfter, leiser Hand berühren darf, damit ich den Körper nicht zerstöre, das Auge nicht verletze, auf welchem der Flecken sich zeigt. Schweift die Bühne aus, stellt ein Stück sich dar als Pasquill gegen die Regierung oder gegen irgend einen, — des Königs Gerichtshöfe stehen offen, das Gesetz genügt, den Frevler zu strafen. Sollen Dichter und Schauspieler eingehemmt werden, so geschehe es, wie bei anderen Unterthanen, durch die Kraft der bekannten vaterländischen Gesetze; freveln sie, so werden sie gerichtet, wie jeder Britte gerichtet werden muß, vor Gott und Vaterland und Volk. Nicht aber wollen wir sie dem Willen und der Willkühr eines Einzelnen Preis geben. Die Macht in der Hand eines Einzelnen, zu richten und zu entscheiden — unbeschränkt, unbeaufsichtigt, ohne Berufung, — das ist eine Macht unserer Gesetzgebung fremd, und unverträglich mit unserer Verfassung. Es ist eine höhere, eine absolutere Macht als wir dem Könige vertrauen, und deßhalb, meine ich, dürfen wir mit solcher Macht nicht des Königs Kammerherrn bekleiden."

Die Stimmenmehrheit ging in beiden Häusern mit dem Minister und sein Gesetzvorschlag unter dem Namen playhouse bill erhielt im Juni 1737 gesetzliche Kraft. Demgemäß wurden die beiden Theater in Goodman's-fields und Haymarket auf Befehl der Regierung geschlossen und zwei Stücke, von denen das eine Gustavus Vasa, von einem Irländer Henry Brooke, in Lincoln's-inn-Fields, das andere, Eleanora, von dem berühmten Thomson, in Drury-Lane zur Aufführung kommen sollte, vom Lord Chamberlain verboten. Das Publikum bezeigte an beiden Ereignissen lebhafte Theilnahme. Den Dichtern deckte es den Verlust durch eine überreiche Subscription und seine Unzufriedenheit mit dem Schließen der Theater erklärte es bei Gelegenheit einer, in Betracht des allgemeinen dießfallsigen Unwillens sehr

unkluger Weiſe einigen franzöſiſchen Schauſpielern ertheilte Erlaubniß, auf dem Haymarket-Theater Vorſtellungen zu geben. Das der Ankündigung mit großen Buchſtaben vorgedruckte By Authority wirkte eher aufreizend als beſänftigend, und weil Partei und Gegenpartei einen Sturm veraussahen, erſchienen beide gerüſtet. Kurz vor der zum Anfange des Spiels beſtimmten Stunde forderte Einer aus der Oppoſition das bekannte Loblied auf engliſches roast beef. Jemand in der Galerie ſang es; faſt das ganze Haus fiel im Chore ein und begleitete den Schluß mit dreimaligem Huzza. Jetzt erhob ſich ein Friedensrichter, der Verſammlung bemerkend: er ſey als Magiſtratsperſon gekommen, des Königs Autorität aufrecht zu erhalten, — vor der Thüre ſtehe Oberſt Pulteney mit einer Compagnie Garde, ihn in der Vollſtreckung ſeiner Pflicht zu unterſtützen, — es ſey des Königs Befehl, daß geſpielt werden ſolle, — das verhindern, heiße des Königs Autoritat ſich widerſetzen, — geſchähe dies, ſo müſſe er die Aufruhrs-Acte verleſen, und dann würden ſämmtliche Frevler von den bereit ſtehenden Gardiſten ergriffen und in Gewahrſam gebracht werden. Hierauf erwiederte Einer: die Verſammlung habe ein legales Recht, ihr Mißfallen gegen ein Schauſpiel oder einen Schauſpieler an den Tag zu legen, denn das Geſetz des Landes beruhe auf gemeinem Herkommen und auf Volks-Gebrauch und der Gerichtshof des Parterre ſey ſeit undenklichen Zeiten als ſolcher anerkannt und geehrt worden; müßten daher gegenwärtige Schauſpieler ihr Schickſal vom Publikum entgegen nehmen, ſo ſtehe es dieſem frei, ſie nach Belieben zu empfangen. Sprach's, und aufrollte der Vorhang, und zwiſchen zwei Reihen Grenadieren mit aufgepflanzten Bajonetten und geſpannten Hähnen ſtanden die franzöſiſchen Künſtler. In demſelben Nu erhob ſich das ganze Parterre und hunderte von Stimmen fragten gleichzeitig den Friedensrichter nach der Bedeutung ſolcher Willkühr. Entweder wußte er von den aufgeſtellten Soldaten nichts oder achtete es für das Sicherſte, ſo zu ſagen. „Dann weg mit Soldaten von der Bühne!“ rief das Haus. Der Friedensrichter winkte und die Soldaten traten ab. Nun fing das Haus ſeine Serenade an, —

ein Gemiſch aller tragbaren Inſtrumente, mit denen irgend ein unangenehmer Lärm ſich hervorbringen läßt. Die Schauſpieler, überzeugt von der Lächerlichkeit des Verſuchs, Gehör zu gewinnen, entfernten ſich, und zwölf Tänzer und zwölf Tänzerinnen hüpften auf die Bühne. Ein Erbſen-Regen machte ihre Sprünge gefährlich, ſie traten ab, und wieder kamen die Schauſpieler. Hätten dieſe aber auch mit der Stimme des Donners geſprochen, — die verworrenen Laute von tauſend verſchiedenen muſikaliſchen und unmuſikaliſchen Ton-Werkzeugen würden den Donner übertäubt haben. Da ſtand der Friedensrichter auf und bewegte die Hand, und Alles verſtummte. Und er erklärte, daß, wenn das Haus in ſeiner Oppoſition beharre, er die Aufruhrs-Acte verleſen müſſe, wolle es hingegen den Fortgang des Spiels für den jetzigen Abend geſtatten, ſo verſpreche er bei ſeiner Ehre, den geäußerten Unwillen und die Unzufriedenheit mit den Schauſpielern zur Kenntniß des Königs zu bringen, wo er dann nicht zweifle, daß jedes fernere Auftreten ihnen unterſagt würde. „No treaties, no treaties!“ Kein Vertrag, nichts von Verträgen! lautete die einhellige Antwort. Da rief der Friedensrichter nach Licht, die Aufruhrs-Acte zu verleſen, und befahl der Garde, ſich fertig zu machen. Allein die Hand, die er nach dem Lichte ausſtreckte, ergriff ein Nebenſtehender und beſchwor ihn zu bedenken, was er im Begriffe ſey zu thun, — daß er den einmüthigen Beſchluß des Hauſes ſehe, — daß das Eintreten von Soldaten einen Tumult und dieſer den Verluſt manchen Menſchenlebens zur Folge haben werde. Die Schauſpieler benutzten die Pauſe zu einem zweiten Verſuche; aber auf's Neue unterbrach ſie der Sturm. Jetzt verließen der franzöſiſche und ſpaniſche Geſandte mit ihren Damen das Theater und ein Jubelgeſchrei folgte ihnen. „Den Vorhang nieder!“ hieß es nun, und nieder rollte der Vorhang, und „ich wage zu behaupten,“ äußert ein Berichterſtatter, „daß keine vom unſterblichen Marlborough den Franzoſen abgewonnene Schlacht lautern Freudensruf erregt hat.“ Und was die Verſammlung nicht am Wenigſten ergötzte, war, den Friedensrichter ſeinen Hut ſchwenken, in das allgemeine Huzza einſtimmen und ſein Geſicht ſtrahlen zu ſehen, gleich als ſey er Sieger, nicht der Beſiegte.

(Ende der zweiten Abtheilung.)

Digitized by Google

Das Theater in Frankreich
in den letzten 6 Monaten des Theater-Jahres.

Ein Sendschreiben an den Herausgeber

von

Jules Janin.

Digitized by Google

Sie verlangen von mir, mein Herr, die Geſchichte unſeres Theaters ſeit den letzten ſechs Monaten, und Sie wollen, daß ich in wenigen Seiten dieſen Bericht unſerer dramatiſchen Siege und Niederlagen zuſammenziehe, den ich außerdem von Tag zu Tag niederſchreibe — eine Geſchichte, ganz der Meiſterſtücke würdig, die ihr zum Vorwurf dienen und die mit ihnen zu gleicher Zeit derſelben Vergeſſenheit zu Theil werden wird! Ihr Zutrauen ehrt mich, und Sie finden mich um ſo bereitwilliger, Ihren Wünſchen zu entſprechen, als ich mein ganzes Leben nach dem Titel eines deutſchen Schriftſtellers geizte. Ich glaube mit Recht, daß Deutſchland das wahre Vaterland der Kritik und der Analyſe iſt; Deutſchland glaubt an die Kritik, es horcht auf ihre Stimme, wie es einer ſchön geſchriebenen Partitur zuhorcht mit demſelben Intereſſe und faſt mit demſelben Vergnügen. So bin ich denn nun ein deutſcher Kritiker durch ihre Gnade, und um mich ſogleich zur Höhe dieſer neuen Würde aufzuſchwingen, will ich ohne weitere Vorrede an's Werk gehen. Ach! ſo ſehr ich mich auch beſtreben werde, kurz zu ſeyn, ſo habe ich Ihnen doch ſo viele Dinge zu erzählen, daß ich nothwendig länger werden muß, als ich wollte und als vielleicht ſelbſt in Ihren Wünſchen liegt.

Ab Jove principium: laſſen Sie uns mit dem Théâtre français anfangen. Das Théâtre français iſt trotz aller Rivalitäten von außen und vieler Nachläſſigkeit von innen unſer Nationalſtolz geblieben und wird es ſtets bleiben. Frankreich wird nie vergeſſen, daß Moliere, der Schützling Ludwig XIV, den Grund zu dieſem großen Monumente gelegt hat, das auf Meiſterwerken erbaut iſt.

Moliere und Ludwig XIV, welche große Begründer! Das Théâtre français, nachdem es lange Zeit das heilige Feuer des Drama bewahrt hatte, nachdem es der ausschließliche Bundesgenosse des Musterhaften gewesen, und der erzürnte Feind Alles dessen, was man die neue Schule nennt, ist endlich auch in den allgemeinen Strudel hineingezogen worden. Nach und nach und mit Widerwillen hat es die neue Bahn betreten. Shakespeare und Schiller sind nach und nach durch die Bresche eingezogen. Talma's Tod, dieser unersetzliche, noch unersetzte Verlust, hat den Gnadenstoß jenem Ding ohne Namen, ohne Styl und ohne Gestalt gegeben, das Napoleon Bonaparte mit Emphase „Mein Trauerspiel" zu nennen pflegte, wie er die Grafen und Barone „Mein Adel" nannte! Jener Talma war ein großes Genie; ich war noch sehr jung, als er schon am Rande des Grabes stand, und noch immer höre ich in meinen Ohren jene Stimme so sanft und so stolz, so liebevoll und so schrecklich. Ich sehe noch immer jenen stolzen Blick, das zärtliche Lächeln, jene schöne Stirne, wo man in Feuerzügen alle intelligenten Leidenschaften las. Dieser Mann bemächtigte sich des Parterre's mit der Stimme, mit der Bewegung, mit dem Stillschweigen, mit dem Lächeln, mit der Ruhe, mit dem Unwillen, mit jeder Art des Zorns, mit jeder Art des Enthusiasmus, mit jeder Art des Despotismus! Was man ihm auch zu spielen geben mochte, wie gering auch die Speise war, die man seinem Genie darbot, so besaß er doch die große Kunst, diesen kleinlichen Leidenschaften ein Leben einzuhauchen, ein Herz jenen stumpfsinnigen Helden, eine Leidenschaft jenen entnervten Seelen, und so schuf er ein Meisterwerk aus dem Sylla des Herrn von Jouy, ein Meisterwerk aus jener Tragödie Carl VII, die ein letztes Meisterwerk war. Da er nun todt ist, sind alle diese Trauerspiele todt: die Meisterwerke ruhen im Sarge, alle jene große Poeten zogen sich in ihr Zelt zurück, oder besser in ihre Academie. Beklagenswerther als Achilles, der nur seine Briseïs verloren hatte! Sie hatten mehr verloren als Briseïs, ihnen mangelte das Interesse

ihrer Tragödie, die Thränen für ihre Liebe, das Mitleid für ihre Helden, sie hatten Alles eingebüßt, was die Kraft und den Werth ihrer Poesie ausmachte; mit Talma's Tode war auch die französische Tragödie im Sinne Voltaire's gestorben; mit Talma's Tode war auch die Einheit zu Grabe getragen, der breite alexandrinische Vers, die römischen, griechischen oder barbarischen Helden, die leidenschaftlichen Dolchstiche; mit seinem Tode war auch Herr Jouy todt, todt Herr Arnaud, todt Herr Pichest, todt die ganze Bande der Dramaturgen. Friede sey mit ihnen! Die Erde Talma's sey ihnen leicht! Aber leider sind dieses nicht die großen poetischen Verluste, die wir mit Talma erfuhren. Er hat mehr mit sich in's Grab genommen als die Venetianer, Sylla und Carl VII; er nahm auch den Cinna mit des alten Corneille, den Nero des großen Dichters Racine, sein Grab verschlang unser ganzes altes Repertoire, den Stolz des ersten Theaters in der Welt; er riß mit sich in's Grab die Geschichte einer vergangenen Zeit, so reich an Majestät und Schrecknissen, alle jene glänzenden Leidenschaften, so beredt und entsetzlich zugleich. Er hat das Théâtre français furchtbar verwüstet hinterlassen und seit jener Zeit will die eigentlich französische Tragödie nichts mehr von Trost wissen, da Er nicht mehr ist.

Diesen ganzen Verfall, von dem ich hier mit kummervollem Geiste spreche, habe ich mit angesehen, mein Herr, ja, ich habe ihn mit meinen Händen berührt. Ich sah noch den Haufen athemlos und entzückt sich hinzudrängen, wenn Talma im Britannicus spielte und kürzlich befand ich mich als zehnter Zuschauer mitten in der ungeheuern Einsamkeit des Théâtre français bei einer Vorstellung eben dieses Britannicus. Am andern Tage waren wir unserer vier, um den Cid des großen Corneille zu applaudiren, und nach Herzenslust über jene männlichen und kräftigen poetischen Schönheiten außer uns zu gerathen, die für unsere Sprache eine ganze Revolution geworden sind. Dahin ist es mit der französischen Tragödie gekommen, und gleich als ob diese traurige Wittwenschaft nicht hart genug wäre, verlor sie auch

noch nacheinander alle ihre Stützen von minder großem Belang. Mlle. Georges, die einst schön war wie die Venus des Alterthums, hat das Théâtre français verlassen, um das Melodrama auf dem Boulevard zu spielen. Mlle. Duchesnois, die so lange ihre Nebenbuhlerin war, ist vor Schmerz gestorben, nachdem sie endlich begriffen, daß ihre Tragödie vollkommen unmöglich geworden war; arme Frau! Ich erinnere mich, sie einst in einem Trauerspiele des Herrn Arnault gesehen zu haben; es war sein letztes; sie spielte die Mutter des Camille. Dieses Trauerspiel des Camille von Herrn Arnault war den andern gleichzeitigen Trauerspielen des Reichs ganz ähnlich; der Vertraute trat in die Fußstapfen seines Herrn; die Vertraute befand sich an der Seite ihrer Gebieterin; die Erzählung, die Exposition, die Schlußdeklamation, nichts fehlte; Herr Arnault hatte sich eine Art von Gewalt angethan, ohne Zweifel um den Neuerungen sich anzuschließen und hatte deßhalb zwei große Wagschalen auf das Theater gebracht, wo das Gold und Silber der Gallier gewogen wurde. Man sah, wie Brennus sein Schwert in die Wage warf, jenes barbarische Schwert von so furchtbarem Gewicht, und zugleich hörte man Brennus mit entsetzlicher Stimme das Vae victis deklamiren, welches das Capitol rettete. Und trotz aller dieser Dinge, aller dieser Opfer wurde diese letzte Tragödie des Herrn Arnault und der Mlle. Duchesnois kaum bis zu Ende angehört, und nach der Finalerzählung nahmen die wenigen Zuschauer ihre Hüte und gingen nach Hause, ohne zu loben, ohne zu tadeln, ohne zu pfeifen, ohne Beifall zu klatschen, so frei von jeder innern Bewegung, als würde es sich um den Tod eines alten Pferdes gehandelt haben. Dies war der letzte Seufzer der französischen Tragödie, wie man gewohnt war, sie seit dem Tancred zu machen, obgleich sie eigentlich seit dem Tancred gänzlich unmöglich geworden war.

Die andern Schauspieler des Théâtre français wurden weniger ergriffen von dem Erlöschen der alten Tragödie, als Mlle. Duchesnois. Schon seit fünf oder sechs Jahren und schon vor der Julirevolution hatten die MM. Comédiens ordinaires du Roi

bereits ihren Entschluß gefaßt. Da es im Ganzen lauter ehrliche, mittelmäßige Schauspieler waren, kostete es sie wenig Arbeit und Anstrengung von der Tragödie zum Drama, von Racine zu Herrn Hugo, von Corneille zu Herrn Alexander Dumas, vom Jahrhundert des Augustus zum Mittelalter überzugehen. Es war weiter nichts als eine Tunika gegen ein Panzerhemd, ein Lictorenbeil gegen eine gute Klinge von Toledo zu vertauschen; mehr sahen die Herren Comédiens ordinaires nicht darin. Jetzt, mein Herr, wurde eine seltsame Neuerung bei dem Théâtre français eingeführt, eine Neuerung, die nach meiner Ansicht den Keim des dramatischen Verderbens in sich trägt; ich will hier von Costüm und Decoration sprechen. Sonst, in den schönen Tagen Corneille's, Racine's und Voltaire's genügten eine gemalte Leinwand, die irgend einen Palast vorstellte, vier Männer mit Rüstungen von Pappendeckel, die man die Leibwache des Königs nannte, ein halbes Dutzend Togen und rother Mäntel zur Vervollständigung des complicirtesten Meisterwerks. Alle Helden der antiken Tragödie begnügten sich mit demselben Palast, denselben Wachen, denselben Rüstungen. Ein elegantes, unterrichtetes und passionirtes Publikum ging damals in das Theater, um den Dichter zu hören, nicht aber um den Maschinisten zu sehen. Es begehrte nach neuen Leidenschaften, nicht nach Decorationen; ein schöner Vers, der zum Herzen ging, gefiel ihm mehr, als ein Heer von Statisten; es war ihm gleich, ob ein Schauspieler ein Kleid an hatte, das von oben bis unten mit Gold gestickt war, wenn er nur Verständniß, Seele, Gemüth zeigte! Das Grab des Ninus in der Semiramis von Voltaire und die drei blauen und rothen Flammen, die daraus hervorstrahlten, dies war die größte Anstrengung des Maschinisten und des Regisseurs. Man schrie Wunder, wenn man den Schatten des Ninus aus der Tiefe des Grabes hörte, oder man gab vielmehr auf diese so neue Phantasmagorie nicht Acht, um nur das Pathetische und Feierliche in dieser so effectvollen Scene zu bewundern.

Und so hat denn das verlassene Théâtre français, das sich nicht mehr durch jene große und unerschütterliche Wahrheit, die Wahrheit der Poesie, aufrecht erhalten kann, mit leichtem Muthe seinem alten ökonomischen Systeme der Decorirung und Costümirung entsagt: es hat die Genien, die ihm fehlten, durch gemalte Leinwand ersetzt; statt schöner Tragödien hat es uns prächtige Decorationen, statt seiner großen Schauspieler hat es uns Armeen von Figuranten und Figurantinnen gezeigt, die Wahrheit der Poesie ward durch die Genauigkeit der Costüme ersetzt. Welch großer und beklagenswerther Fehler! Welch dramatischer Hochverrath! Die Unverständigen sahen nicht ein, daß die Pracht einer gemalten Leinwand, der genaue Schnitt eines Kleides nur einen Tag dauern, während die Kunst unsterblich ist. Sie haben nicht begriffen, daß die erste Ueberraschung einer gut gemalten Decoration schnell vorüberfliegt, weil sie höchstens nur ein Vergnügen den Augen gewährt, während die Rührung und die Thränen, das Mitleid und das Entsetzen, diese großen Elemente der Tragödie, sich aus sich selbst stets neu erzeugen und neue Kräfte schöpfen. Deßhalb haben diese reichen Decorationen, selbst diese prächtigen und historisch genauen Costüme, dieser ungewohnte Pomp, die das Schauspiel begleitet, anstatt der dramatischen Kunst zu nützen, ihr den Todesstoß beigebracht. Diese Hülfsmittel waren nur precär und konnten nicht von langer Dauer seyn. Sobald das erste Erstaunen vorüber war, mußte die Kunst in ihre Rechte treten und ihren ganzen Despotismus entfalten. Man ging wohl anfänglich in das Theater, um Decorationen und Comparsen zu sehen, bald aber verlangte man wieder ein Werk und einen Dichter. Das Théâtre français hat sich mithin einen Zwang mehr und vermehrte Ausgaben aufgeladen, ohne Großes dabei zu gewinnen. Ich halte übrigens dafür, daß es nicht zu verachten war, bei den Vergnügungen der Intelligenz, die für ehrliche Leute ersonnen wurden, sich des seltenen Privilegiums bedienen zu dürfen, all jenes elende Flick- und Beiwerk,

das ehemals nur als erster Köder für den gemeinen Haufen erfunden ward, bei Seite zu lassen, das aber jetzt durch die Ungeschicklichkeit des Théâtre français zum allgemeinen Bedürfnisse geworden.

Es war in dem ersten Drama des Herrn Alexander Dumas, als diese Bühne zum ersten Mal und mit vollen Händen Gold, Sammt, alle möglichen Stickereien und Spitzen, kostbare Möbel und unzählige Comparsen anwandte. Das Drama wurde bis zu den Wolken gehoben, Dank seiner Neuheit, Dank aber auch seinen Reichthümern! Was geschah aber, als nach der ersten Ruhe das Théâtre français Heinrich III. wieder aufführen wollte? Es fand sich, daß in der Zwischenzeit der Sammt dieses Stückes abgenützt erschien; die Seide war verschossen, die Mäntel hatten ihre Stickereien und die Barette ihre weißen Federn verloren, so daß kein Mensch mehr diese so farblose und unscheinbare Komödie wieder erkennen mochte. Die Decorationen, die das Drama gehoben hatten, rissen es jetzt mit sich hinab, und das Parterre, das, wie Jedermann weiß, nicht untrüglich ist, glaubte, daß der Geist des Autors gleich dem Sammt verschossen, und daß das Interesse dieses Drama mit dem Glanz der Möbel und der Rüstungen dahingeschwunden sey. Ja, ich wiederhole es, die Decorationen tödten und verderben das Drama, statt ihm zu dienen. Sie verleiten die Dichter zu schlechten Gewohnheiten und ersetzen dem Parterre schöne Gedanken durch schöne Malereien. Wie soll man dieses aber einem frivolen Publikum begreiflich machen, zu dessen Augen man durchaus zuerst sprechen muß, und erst dann zu seinem Herzen und zu seinem Verstande.

Heinrich III. hatte die Bresche allen Neuerungen geöffnet und von nun an war das Théâtre français nur in der Wahl verlegen. Seine dramatische Ladung verlor nichts dabei, daß es mit den Lieferanten gewechselt hatte. Die junge Schule war eben so fruchtbar als die alte. In Frankreich giebt es immer eine gewisse Anzahl von Leuten, deren Geist ganz fertig ist, um Dialoge in Prosa und Tiraden in Versen zu schreiben; und ich würde

nicht im Stande seyn, Ihnen alle literarische Arbeiter des Théâtre français herzuzählen. Es hat Alles versucht, es hat Alles mißbraucht; es hat seine Zuflucht zu den obscursten Dramaturgen genommen, wie zu den größten Genien unserer Zeit. Es hat sich Shakespeare's Othello Vers für Vers übersetzen lassen, und diese treue Uebersetzung von einem Manne von Talent machte nicht das Glück, wie der Othello von Ducis, diese platte und elende Verfälschung eines ungeheuern Werkes. In dieser Wuth nach stets neuen Emotionen schreckte das Théâtre français vor keinem Opfer zurück. Es gab Dramen aus den französischen Revolutionen auf denselben Brettern, auf welchen so viele Helden geschritten und die noch von ihren poetischen Reden wiederhallten. Wir haben Camille Desmoulins gesehen, gefolgt von der Horde der rothen Mützen und der Sansculottes. Später sahen wir ein wirkliches Melodrama, Clotilde. Ein Mann mordete darin im ersten Acte, lebte dann drei Acte hindurch mit einer Mätresse, nnd vergiftete sich in der letzten Scene im Gefängnisse. Das Théâtre français war von dieser klassischen Neuigkeit so durchdrungen, daß es ihr ohne Zaudern Mlle. Mars opferte, das letzte Wunder, und ein stets junges Wunder, eine Perle vom schönsten Wasser, die man ohne Bedauern in den Becher der Cleopatra warf, um die Lust dieser literarischen Orgie dadurch zu erhöhen! Noch später und als das Théâtre français sich mit seinen alten Schauspielern in dieser Bahn recht bequem erging, erinnerte es sich, daß es unlängst ein Drama in Versen von Victor Hugo, Hernani, gespielt hatte. Dieses Trauerspiel, das eine exaltirte Erinnerung dem Cid Corneille's nachbildete, kann gewiß dieses Musters nicht würdig gefunden werden. Die Intrigue ist eben so einfältig, als schwer zu begreifen; die Helden erhitzen sich ohne Leidenschaft und sind unklug ohne Muth. Die Schluß-Catastrophe, welche durch ein Jagdhorn vermittelt wird, ist fast lächerlich; doch bemerkte man schon in diesem ersten dramatischen Versuche eines Mannes von Genie eine unerschöpfliche Kraft, eine Kühnheit, die Stich hält, und eine gränzenlose Herrschaft über den

Geiſt und die Leichtgläubigkeit des Zuſchauers. Unaufmerkſame Leute, welche die Werke der Zeitgenoſſen nur nach dem Scheine und dem Beifall der erſten Viertelſtunde beurtheilen, konnten nach dieſem Hernani wirklich glauben, daß Victor Hugo, der in der That ein großer lyriſcher Dichter iſt, auch ein dramatiſcher ſey. Herr Hugo ſelbſt wurde von dem großen Succes Hernani's getäuſcht und bildete ſich ein, daß er berufen ſey, die dramatiſche Kunſt aufzurütteln, wie es ihm mit der lyriſchen Poeſie gelungen war. Hienach dialogiſirte er alle Romane die ihm im Kopfe ſtaken, und theilte ſie in Acte. Um ungezwungener bei dieſer Arbeit zu ſeyn, die ihm ſtark zuſetzte, vertauſchte Victor Hugo das Théâtre français mit dem Theater des Boulevards, und hier in dieſem weiten Raume, den ſeine Proſelyten füllten, zwiſchen prächtigen Decorationen, im Geleite eines Heeres von Comparſen, unterſtützt von Schauſpielern, die ſich ſelbſt wunderten hier vereinigt zu ſeyn: Mlle. Georges und Madame Dorval, Frederic Lemaitre uud Boccage, hatte ſich Hugo alle Freiheiten erlaubt, ſich allen Launen ſeines Geiſtes überlaſſen, dem vollen Sturme ſeiner Seele, den wilden Regungen ſeines Herzens. Hier warf er Alles nach Willkühr über den Haufen. Er in ſich allein war ſein Decorateur, ſein Architekt; er baute für ſein Drama den prächtigſten Palaſt mit tauſend verborgenen Windungen, mit tauſend geheimnißvollen Gewölben, mit tauſend geheimen Thüren. In dieſen ſorgfältig von ihm erbauten Paläſten zwiſchen ſtarken und dräuenden Mauern, voll von Spionen, Henkersknechten, Kerkermeiſtern und treuloſen Fallthüren, hatte Victor Hugo mehre unglaubliche Werke aufführen laſſen. Marion Delorme, die Rehabilitirung der Courtiſane durch die Liebe, Marion Delorme, das am Boden liegende weinende Weib, das ſeinen Geliebten wieder verlangt, und über die der entſetzliche Kardinal von Richelieu ſich in ſeinem großen rothen Stuhle vorübertragen läßt. Dieſes Trauerſpiel ſetzte weniger in Erſtaunen als das frühere Hugo's, dem es übrigens in Bezug auf Emphaſe, Declamation und eben ſo außergewöhnliche als kindiſche Hebel

ähnlich sah. Hugo, der nach dem König Louis Philipp den festesten Willen in Frankreich hat, und der wie er unerschütterlich ist, hatte kaum den geringeren Beifall Marion Delormes bemerkt, als er in Maria Tudor wieder zur Charge seine Zuflucht nahm. Maria Tudor ist die Rehabilitirung der Liebe im Solde einer Frau. Dies war eine krankhafte und unglaubliche Tragödie, worin man eine Königin von England erblickte, eine Frau, von welcher die Geschichte berichtet: „sie sey keusch an Geist und Körper gewesen," mit Gold einen feilen italienischen Ruffian aufwägen, und als sie erfährt, daß dieser Italiener eine andere Frau liebt, springt diese Königin von England von ihrem Thron, gleich einer wüthenden Löwin und schreit, daß man den Lakey bestrafen müsse, der Ihre Majestät betrogen, weil er sich jener umsonst hingegeben, während ihn diese doch so theuer bezahlte. So beträgt sich Maria Tudor! Sie sagt ihrem Geliebten vor dem versammelten Hofe Schimpfreden, wie sie ein Weib der Halle, wenn ein Mann sie betrügt, nur vor der versammelten Halle sagen könnte. Endlich, wenn sie nicht mehr kann, läßt Maria Tudor den Scharfrichter kommen. Dieser Scharfrichter erscheint in seinem rothen Kleide. Nun ruft die Königin: „Du siehst diesen lieblichen Kopf! Ich schenke ihn dir!" — Wo bleibt hier die Geschichte? Wo die Wahrheit? Ich bitte Sie, welche Wahrscheinlichkeit zeigt wohl diese ungeheure Uebertreibung? Das Drama endet, wie es begonnen. Nachdem Maria Tudor dem Scharfrichter den Kopf ihres Italieners geschenkt, empfindet sie Reue über ihre Schwachheit. Sie verzeiht und sucht ihren Geliebten in seinem Gefängnisse auf; allein durch ein unvorhergesehenes Ereigniß und trotz des allmächtigen Willens der Königin wird der arme Italiener doch zum Richtplatz geführt. Man sieht ihn vorüberziehen, den Kopf in einen schwarzen Schleier gehüllt, den nackten Arm eine gelbe Wachskerze tragend und einen Augenblick darnach vernimmt man das Niederfallen des Beiles. Maria Tudor war eine geschichtliche Lüge und eine Beleidigung des gesunden Menschenverstandes. So urtheilten selbst jene Männer, die für das Genie

Victor Hugo's die größte Achtung empfanden. Ich selbst zähle mich zu ihnen. Victor Hugo ist ein zu bedeutender Mensch, um sich nicht selbst Rechenschaft über sein Werk zu geben oder mindestens doch von dem Urtheil des Publikums darüber. Am Morgen nach der Aufführung von Maria Tudor setzte er sich zu einem neuen Werke. Er wollte dieses Mal das Drama bis zum letzten Ausdruck des Schreckens treiben. Man warf ihm vor, daß er nicht das Parterre zu interessiren wüßte, und er gab sich das Wort, das Interesse auf das Aeußerste zu treiben; Interesse und Schrecken, dies war seine Devise, Plan und Zweck des neuen Werkes. Und in der That Lucrece Borgia hob sich aus dem Dunkel. Zittern Sie! Sie werden fürchterliche Dinge zu sehen und zu hören bekommen. Die Scene beginnt Nachts. Lucrece, diese blutige Tochter der Borgia, kommt heimlich nach Venedig, um Nachrichten von einem vormaligen Soldaten, Gennaro, einzuziehen, den sie liebt. Unglücklicher Weise wird sie von einigen jungen Venetianern erkannt, die sie mit Verachtung und Beleidigung überhäufen. In der That, hat sie nicht den Vater des Einen vergiftet, den Vater des Andern erdolcht? Den Einen zu Grunde gerichtet, den Andern in's Gefängniß werfen lassen? So beleidigt, selbst in Gegenwart Gennaro's, unterdrückt die stolze Frau das Gefühl ihrer Schande und geht fort, jedoch nicht ohne die Namen dieser Unbesonnenen sich gemerkt und ihre Züge sich eingeprägt zu haben.

Bald gehen diese jungen Leute nach dem Willen der Republik Venedig nach Ferara. Unbesonnene! die Luft ist dort voll Gift, der Boden ist mit Fallstricken bedeckt. Man sieht in den Straßen der Stadt Greise von zwanzig Jahren, welche die unbelebten Reste ihrer vergifteten Jugend im Sonnenstrahle erwärmen wollen! So ist aber die Jugend. Sie vergaß schon längst die Beleidigung, die sie Lucrece zugefügt hatte. Lucrece aber, die sich ihrer noch wohl erinnert, legt ihnen eine Falle durch eine Courtisane, die ihre Freundin ist. Diese Courtisane, eine perfide Italienerin, lädt die jungen Leute zu einem Feste ein; sie

ſind mit ihr allein bis zum hellen Tage und laſſen Wein und Liebe hochleben. Die Orgie beginnt. Die Gäſte werden mit Blumen bekränzt, während die Courtiſane Fluthen Cyperweins in die goldenen Becher ſtrömen läßt. Plötzlich erſchallt mitten in der ſtillen Stadt das ernſte de profundis. Die Stimmen nahen; der Palaſt öffnet ſeine Thore den ſchwarzen Mönchen und die langen Gänge werden von der Trauermuſik erfüllt. Mitten in ihrer Freude werden die Gäſte bleich; plötzlich iſt alle Trunkenheit verſchwunden; ſie ſpringen auf von dieſer trügeriſchen Tafel; ſie ſtoßen fort von ihren Lippen die goldenen Becher, und reißen die Blumenkronen aus ihren Haaren; einer, der kühnſte unter Allen, hebt die Kapuzze eines Mönches empor und erblickt wirklich einen Greis mit weißem Barte — einen Diener des Todes! In demſelben Augenblick drängt ſich Lucrece Borgia durch die Menge und ruft: „Meine Herren, Sie haben mir einen Ball in Venedig gegeben; ich gebe Ihnen ein Abendeſſen in Ferrara. Feſt um Feſt.“ Zu gleicher Zeit zeigt ſie auf ſieben Särge von weißem Fichtenholz, die häßlich von der ſchwarzen Draperie ſich heben .... Hier konnte man mit Hamlet ausrufen — Schrecklich! ſchrecklich! ſchrecklich!

Bei der erſten Vorſtellung von Lucrece Borgia hatte ſich eine ſolche Erſtarrung Aller bemächtigt, daß kein menſchlicher Ausdruck zu deren Bezeichnung gefunden werden kann. Im ganzen Saal herrſchte eine Bewegung des Entſetzens ohne Beimiſchung von Unwillen oder Enthuſiasmus, von Bewunderung oder Abneigung. Man blickte ſich an, ohne es zu wagen, ſich ſeine Gefühle mitzutheilen; ſo peinlich war es für einen Jeden, ſich darüber Rechenſchaft zu geben. Es war damit nichts weiter als die Neugierde zu befriedigen; man wollte die ſieben Särge ſehen, die ſchwarzen Draperien, die Orgie, die Courtiſane, den jungen Menſchen, der Gift und Gegengift in demſelben Augenblick erhält. Allein da nichts ſobald erſchöpft iſt als der Reiz der Neugier, da die Ueberraſchung von allen angenehmen Empfindungen die am wenigſten angenehme iſt und auch am kürzeſten dauert, ſo kam es bald dahin,

daß Lucrece Borgia eben so verlassen wurde, wie Maria Tudor. Noch mehr; man rechnete Herrn Hugo weder den Geist, noch die Kraft, noch den Styl an, die er in diesem neuen Werke verschwendet hatte. Noch einmal: die Decoration, das Costüme und die Beiwerke erstickten, was wahrhaft poetisch, wahrhaft literarisch an Lucrece Borgia war.

So gestaltete sich Victor Hugo's dramatisches Leben außer dem Théâtre français. Indessen seufzte dieses Theater nach seiner Rückkehr. Victor Hugo, der sich nicht mit dem vollen Beifall beehrt sah, wie er ihn für seine Dramen sich geträumt hatte, gedachte wieder der schönen Tage Hernani's. So erschien er denn wieder auf dem Théâtre français mit klingendem Spiele und brachte die Schauspieler mit sich, die ihm folgen wollten. „Wer mich liebt, folgt mir!“ wie das französische Sprüchwort heißt. Bald darauf kündigte das Théâtre français mit Stolz le Roi s'amuse an!

Schöne Sonne Hernani's, was ist aus Dir geworden? Ach, mein Herr, dieses war die trübseligste Production, die auf hochmüthige Weise aus dem Hirne eines talentvollen Menschen entspringen kann. Diesmal handelte es sich darum, Triboulet, den Narren Franz I, gegen Franz I. selbst zu rehabilitiren. Franz I. dieser glänzende Edelmann, dieser ritterliche König, den Bayard zum Ritter schlug, der Sieger von Marignan und der Besiegte von Pavia! ach wüßten Sie, wie er muthwillig entstellt wurde in le Roi s'amuse! Zuerst entführte er die Tochter Tribouletes, dann brachte er die Nacht an einem schlechten Orte der letzten Gattung zu mit einem Freudenmädchen, deren Bruder Mörder von Profession ist. Endlich läßt sich die Tochter Tribouletes, um Franz I. zu retten, den das Freudenmädchen in Schutz genommen hat, ermorden und statt des Königs in einen Sack stecken. Wie nun Triboulet erscheint, trägt er diesen Trauersack mit sich fort, stößt Verwünschungen gegen ihn aus, tritt ihn mit Füßen, öffnet ihn dann und sieht, o Himmel! seine eigene Tochter an der Stelle des Königs! Bei diesen seltsamen Scenen gerieth das französische Publikum, welches

immer eine Schwachheit für Franz I. hat, dieſen ſo verliebten König, dabei ſo erprobten Muthes und Vater der Wiſſenſchaften, in förmliche Wuth, und das Stück fällt derſelben zum Opfer, wie es auch dem kaltblütigſten Verſtande hätte zum Opfer fallen müſſen. So weit kann die Uebertreibung der edelſten Eigenſchaften ſelbſt einen Dichter von der Größe und dem Genie des Herrn Hugo verleiten. Welche Kluft zwiſchen le Roi s'amuse und dem großen Meiſterwerke Notre Dame de Paris!

In dieſem laufenden Jahre hat nun Herr Victor Hugo, unermüdlich wie immer, dem Théâtre français Angelo, Tyrann von Padua, gegeben. Das Stück wurde von Mlle. Mars und Mad. Dorval geſpielt, zwei Königinnen der dramatiſchen Kunſt in beiden Hemiſphären. Mlle. Mars, die elegante und correcte Leidenſchaft, die wohlerzogene Frau der guten Geſellſchaft, die ſtets zurückhaltend iſt, ſelbſt bei den heftigen Aufregungen ſo ſtill, ſo ruhig, ſo ſtolz, mit ihrer ſo geregelten und tönenden Stimme; das Meiſterwerk der Kunſt, des Studiums und des Geſchmacks. Mad. Dorval hingegen flüchtig, aufgelöst, leidenſchaftlich bis zum Wahnſinn, liebend ohne Grenzen, hingeriſſen und glühend. Sie geht ſtets zu Fuß, ohne ihr Kleid aufzuheben, ſie ſchreit, ſie läßt ſich gehen, ſie weint, ſie wirft ihre Leidenſchaft, ihre Seele, ihren Zorn, ihre Liebe, ihre Tugend überall hin, wo es ſeyn kann. Was kümmert ſie das? Dieſe Frau gehorcht ſtets den Eingebungen der Gegenwart; nichts Geregeltes in ihrem Spiel, nichts Ueberdachtes, nichts Elegantes, keine Beſchränkung, kein Geiſt, aber ſo viel Feuer und Hingebung, als man nur will. Was ſie mit ihrem Geſichte, mit ihrer Stimme, mit ihrer ganzen Perſon anfängt, iſt kaum glaublich. Mit einem alten, abgelebten und für immer paſſirten Geſicht kann ſie noch reizend ſeyn; ihre Stimme iſt rauh und angegriffen und doch geht ſie zum Herzen; wie iſt ſie gebaut? Warten Sie nur ein wenig; ſie wälzt ſich faſt nackt vor Ihnen hin, aber Alles das iſt Natur und nicht Kunſt. Alles dieſes macht ſich wie der Wind aus Norden

bläst, wie das Wasser aus der Quelle strömt, wie der Donner aus den Wolken rollt; diesen beiden Frauen, gewaltsam vereinigt und verbunden, hatte Victor Hugo zu mehrer Sicherheit die Scenen seines Dramas Angelo anvertraut. Dieser Angelo, Tyrann von Padua, ist der ungeschickteste und unverständigste Tyrann von der Welt. Er ist der Gemahl einer jungen schönen Frau, Catharina Progadini, er ist der Geliebte einer Schauspielerin, der Thisbe, er ist Herr von Padua, unter dem Schutze der sehr erlauchten Republik Venedig, und dennoch ist er nicht im Stande, weder seine Geliebte, noch seine Frau, noch sein Haus zu bewahren. Ein Spion, Namens Omodei, führt den Geliebten der Frau bei dem Tyrannen ein. Während dieser Geliebte bei der Frau ist, bringt der Spion die Thisbe hinzu. Catharina ist gezwungen zwischen Degen und Gift zu wählen; sie wählt das Gift und die Thisbe verschafft es ihr. Die arme Frau gab aber nur ein narkotisches Mittel her; sie hat von dem Apotheker aus Romeo und Giulietta jenen Trank entlehnt, der wie der Tod aussieht aber nicht der Tod ist. Hierauf wird sie von ihrem Geliebten ermordet und giebt ihm seine Gattin wieder. So bleibt der Tyrann von Padua ohne Frau und ohne Geliebte, ohne Rache und ohne Liebe.

Dieses Drama, wie alle Dramen Victor Hugo's, muß bis an's Ende durch eine Menge Thüren gehen, durch Gänge, Corridors, Gemächer, Nachschlüssel und unterirdische Gewölbe; Gift wird darin zwei oder dreimal gegeben; die Courtisane spielt darin eine edle Rolle nach Recht und Billigkeit. Bemerken Sie einmal, mein Herr, welche erstaunliche Menge von Courtisanen in den Dramen des Herrn Hugo. Marion Delorme ist eine Courtisane; dann die Courtisane in le Roi s'amuse von der allerletzten Gattung, die Courtisane in Lucrece Borgia, ohne Lucrece Borgia selbst zu zählen, die wohl für eine Courtisane gelten könnte, wenn ich nicht fürchten müßte, ihr zu schmeicheln; das ist doch gewiß ein seltsamer Hang, eine Profession, die nur einmal in den schönen Tagen der Republik Athen, als eine Courtisane, Namens

Aspasia lebte, ein wenig geachtet wurde, heutzutage durch Liebe, Mutterliebe, Rache, Hingebung und andere edle Neigungen rehabilitiren zu wollen. Allein das wissen Sie schon: Victor Hugo liebt das Paradore; er gefällt sich in der Rehabilitation aller Häßlichkeiten, der physischen wie der moralischen, Triboulet und Marion Delorme, Quasimodo und die Thisbe; traurige Widersinnigkeit, die man dem Scheine der Ueberzeugung, der schäumenden Poesie des Dichters zu Gute halten muß.

Dies ist die Geschichte des neuen Théâtre français oder vielmehr der neuen Bestrebungen des Théâtre français um sich zur Höhe des modernen Drama aufzuschwingen. Ich mußte in alle diese Details eingehen, um Ihnen begreiflich zu machen, wie das Théâtre français nach allen Bemühungen, die es sich gab, endlich zu dieser schauderhaften Ermattung hinabsank, worin es jetzt zu liegen scheint. Seine letzte Anstrengung, um neu zu seyn, war der Chatterton von Herrn Alfred de Vigny. Dieser Chatterton ist eine Art von talentvollem Narren, den die Eitelkeit ins Verderben stürzt. Anstatt mit Bewußtseyn und Muth wie ein Mann, der für sich eine Zukunft sieht, an's Werk zu gehen, beginnt Chatterton über Menschen und Welt zu klagen. An einem schönen Tage tödtet er sich, weil er nicht länger warten will. Allerdings ist dies beklagenswerth, allein zugleich ist es ein trauriges Beispiel, das nie den Stoff zu einer kläglichen Elegie hätte geben sollen. Ueberhaupt sagt man es nicht genug den jungen Leuten, daß die Gesellschaft denen nichts schuldig ist, die nichts für sie gethan haben. Sie glauben sogleich, wenn sie einige Verse oder Prosa im Kopfe spüren, daß die Welt ihnen mit offenen Armen und offenen Börsen entgegenkommen soll, während sie der Welt entgegenkommen sollten. Seiner Natur nach ist das Genie geduldig; je unsterblicher es ist, desto besser versteht es zu warten. Wo ist das Genie auf der Welt, das nicht gewartet hätte standhaft, gleich dem alten Horaz, bis die Reihe an ihn gekommen war? Treibt Ihr nicht diese jungen ungeduldigen Geister zur Empörung, die nicht einsehen, daß die Jugend selbst

schon ein sehr großes Gut ist und undankbar gegen den Himmel sind, sich nicht glücklich zu fühlen, daß sie jung sind? Befördert nicht durch Eure ungestümen Klagen, durch Eure betrügliche Beschwerden die Handlungen des Selbstmords. Der Tod Guilberts, Malfilatres, Chattertons hat schon so viel Uebel angerichtet durch den entsetzlichen Hang zur Nachahmung, der bei dem Selbstmord gewöhnlicher als bei jedem andern Verbrechen ist, daß Ihr nicht durch Eure erheuchelten Schmerzen diese traurigen Fälle vermehren solltet. Unter diesem Gesichtspunkt ist der Chatterton Alfred de Vigny's eine beklagenswerthe und mörderische Composition. Stellen Sie sich einen Dichter vor, der während ganzer fünf Akte umhergeht und gegen die Gesellschaft declamirt, weil er kein Kleid und kein Brod hat. Aber Arbeit hat er; warum arbeitet er nicht? Welches Privilegium hat er, daß man zu ihm gehen sollte, ehe man ihn an seinen Werken erkennt? Ein unerbittlicher Gläubiger will Chatterton in das Gefängniß werfen lassen. Er gehe doch in das Gefängniß; dort wird er genährt und beherbergt und kann ganz nach Willkühr dichten; größere Dichter als Chatterton lebten in Fesseln und weniger bequem. Sheridan selbst, war er nicht ein Gefangener des Os alienum und war er um deßhalb weniger Sheridan? der Lord-Mayor bietet Chatterton den Platz eines ersten Kammerdieners an, und Chatterdon verweigert es. J. J. Rousseau war weniger stolz; er hat die Livree getragen und war doch Jean Jacques, und wenn er sich getödtet hat, so geschah es heimlich, verborgen, nachdem er Heloise, Emile und den Contrat social geschrieben hatte. Aber wenn die Lamentationen Chattertons elend und erbärmlich sind, so ist dafür die hübsche Kitty Bell mit ihren beiden Kindern allerliebst und dramatisch, zwar nur eine kleinliche und gezierte Schöpfung, deren Kleinlichkeit und Geziertheit aber in der tief gefühlten Leidenschaft verschwinden. Mad. Dorval war bewundernswerth in der Rolle der Kitty Bell. Die Comédie française war diesmal ihrer Sorgfalt für Costüme und Decorationen wieder treu geblieben; besonders war im fünften Act eine gewisse

Treppe da, von deren Höhe Mad. Dorval mit der Achtlosigkeit einer fürchterlichen Agonie herabstürzt. Hier, hör' ich Sie sagen, war denn doch die Decoration zu etwas nütze und wenn der Machinist keine Treppe hingestellt hätte, so würde Mad. Dorval nicht haben herunterstürzen können. Ich habe diesem Einwand nichts zu entgegnen; aber wehe dem Schmerze, der nöthig hat, sich auf so etwas einzurichten; wehe dem Drama, bei welchem der Machinist zu Hülfe kommen muß; sonst war es ein Gott, der aus der Maschine kam: Deus ex machina! jetzt ist es eine Maschine, die aus dem Dichter kommt — Machina ex Deo! und doch ist dieses Einzige unser unwiderlegbarster dramatischer Fortschritt.

Wie ich Ihnen sagte, nach Chatterton und Mad. Dorval fühlte das Théâtre français die Nothwendigkeit, sich von so vielen Neuerungen auszuruhen; und so ist es dann ganz einfach zu seinem gewöhnlichen Poeten zurückgekehrt, dem Dichter der Menge, den die Menge begreift und bewundert, dem ruhigen und ehrbaren Verstande der sich stets in den strengen Grenzen des quod Deus hält, dem arbeitsamen und gewissenhaften Geiste, der nichts dem Zufall überläßt, dem liebenswürdigen Schriftsteller, der ein Ohr bewahrte für den harmonischen Rhythmus seines Meisters Racine; der fruchtbaren und selbst in ihren Ausbrüchen geregelten Einbildungskraft; ich meine hier mit Hrn. Casimir Delavigne. Delavigne ist in der That das geliebte und verzogene Kind der schönen und ehrbaren Menge, die in dem Théâtre français Gemüthsbewegungen ohne Gewissensbisse, und Thränen ohne Bitterkeit sucht. Er hat sehr jung angefangen und besang sogleich die alte Armee und jenen vom Blitz erschlagenen Kaiser. Er warf seinen poetischen Mantel auf unsere Niederlagen und Frankreich war dem jungen Dichter dankbar und nannte seinen Namen mit Stolz. Er aber gehorchte seinem dramatischen Instinkt. Die sicilianische Vesper und der Paria verkündeten einen jungen Menschen der schreiben konnte, was zu jener Zeit eine seltene Sache war, und der in Versen schreiben konnte, was zu jeder Zeit sehr selten ist. Sein Vers war leicht, strömend, groß, enthusiastisch, aber dabei so correct

und ſo franzöſiſch, daß er bald zur Volkspoeſie wurde. Er indeß verſuchte ſich in zwei Genren, der Tragödie und Komödie, von der ſicilianiſchen Vesper zu den Schauſpielern, vom Paria zu der Schule der Alten. Er war zu gleicher Zeit ein ſtolzer und ſcharfer Geiſt voll tiefen tragiſchen Gefühls und übte die Herrſchaft über Thränen und Lachen aus. Zwar ein Lachen der zweiten Gattung, wenn man will und leichte Thränen in der That, aber dennoch ein echtes Lachen und wirkliche Thränen. Er war lange der Held der Kritik in Frankreich; allein ſeit zehn Jahren vernachläßigt und verachtet ihn dieſe Kritik, ohne daß es mir ſcheint, als habe er etwas an ſeiner Popularität verloren. Er war früher als alle Genies erſchienen, die jetzt ſeine Sonne verdunkelt haben; er aber ließ ſie Einen nach dem Andern vorübergehen und nachdem ſie all' ihren Lärm gemacht, all' ihren Staub erhoben hatten, da ſetzte er ſeinen Weg fort, mit demſelben leichten, gemüthlichen, ehrbaren und ſchlichten Schritt und bei dem Geräuſch der Fanfaren, die ſeine auf halbem Weg gebliebene Nebenbuhler ertönen ließen, gelangte er weit vor ihnen zu ſeinem Ziel. Caſimir Delavigne hat dieſes Jahr ein großes Drama oder beſſer eine lange Komödie, Don Juan von Oeſterreich aufführen aſſen. Dieſesmal iſt es eine Komödie in Proſa; denn er ſchreibt Proſa wie Verſe. Der Gegenſtand der Komödie iſt die Jugend Don Juans, des natürlichen Sohnes Carls V. Der fürchterliche Philipp II. ſitzt auf dem Throne Spaniens, auf dem Throne der Welt. Sein Vater nährt in der Zurückgezogenheit ſeines Kloſters einen alten Reſt Leidenſchaft und Ehrgeiz, der noch hinreichend wäre, die Welt umzuwälzen. Philipp II. will perſönlich den jungen Don Juan ſehen, der ihm ſo nahe angeht. Er war frühzeitig der Sorge des Herrn Querada übergeben, um aus Don Juan einen Mann von einfachen Sitten mit einem ſanften und verträglichen Gemüth einer andächtigen Seele und einem niedrigen und unterwürfigen Herzen zu bilden. Don Juan fühlte aber im Gegentheil das edle Blut Kaiſer Karls V. in ſeinen

Adern. Dieſes Blut kocht und glüht. Schon liebt er die Weiber und den Ruhm, und bis ein Heer ſeinen Befehlen unterworfen ſeyn wird, will er ein ſchönes Kind heirathen, deſſen Namen und Glauben er nicht kennt. Der unruhige Philipp II. bleibt erſtarrt in Gegenwart dieſes jungen Helden, der ſein Bruder iſt. Wie iſt es wohl möglich, dieſen jungen Soldaten von achtzehn Jahren, der nichts davon ahnet, zum Mönch umzuwandeln! Alsbald beginnt der Kampf zwiſchen den beiden Brüdern; ein fürchterlicher und ungleicher Kampf, denn Don Juan, das Kind, das ſich ſelbſt gefangen giebt, der Unbeſonnene ohne Rath und ohne Rückhalt, muß ſich gegen den liſtigſten, den unverſchämteſten und gewaltigſten Despoten vertheidigen. Ich weiß nicht, wie weit dieſes unvermeidliche Duell zwiſchen der Beklommenheit und der Freiheit, der Unwiſſenheit und der Gewandtheit gehen würde, wenn der Autor nicht den Kaiſer Karl V. ſelbſt erſcheinen ließe. Durch eine ſehr geſchickte und geiſtreiche Wendung ſehen wir uns in dem Kloſter des entthronten Mönchs, deſſen Krone nicht einen Augenblick zum Gegenwicht der Welt in der Wage Europa's diente. Beim Anblick ſeines natürlichen Sohns, des Kindes ſeiner Liebe, dem er nie etwas gegeben, nicht einmal ein Königreich, fühlt Karl V. ſeine alten Eingeweide erbeben. Er muß dieſem großmüthigen, loyalen, abenteuerlichen, beſonders aber verliebten Sohne zu Hülfe kommen. Zuerſt giebt er ihm die Freiheit wieder und hierauf ſeine Geliebte zum großen Mißvergnügen Philipp II., der gezwungen ſeinen Bruder umarmen muß. Dieſes iſt die Komödie, wo die ſpaniſche Inquiſition neben dem tölpelhaften Querada ihre Rolle ſpielt. Es iſt ein Durcheinander von ſchrecklichen und burlesken Scenen, von Kaiſern und Rüpeln, von Juden und Katholiken. Hier findet man weder Geſchichte noch Wahrheit, aber viel Geiſt, jene Art von Geiſt, die dem Haufen gefällt und ein gewiſſes Intereſſe gegen das man ſich ſträubt, ohne es jedoch wegleugnen zu können. Dieſer Don Juan von Oeſterreich hat während ſechs Monaten das

Glück des Théâtre français gemacht und sein Succes ist noch nicht erschöpft. Wer populär ist, ist Herr. Bei uns ist die Popularität eines Dichters dauerhaft. Wenn ein Mann von Talent einmal dahin gelangt ist, den ungeheuren und schwer zu durchdringenden Wall von zweiunddreißig Millionen Menschen zu erstürmen, wenn ein Name, der in den gähnenden Schlund der Publicität geworfen so glücklich war, sich an einige kleine Zweige der öffentlichen Gunst zu hängen, so seyn Sie überzeugt, daß es lange Zeit währen kann, diesen Namen durch einen andern, diese Gunst durch eine andere zu ersetzen. Während Don Juan von Oesterreich jeden Abend seinen Siegesmarsch vollendete, schrieb Herr Casimir Delavigne ein kleines biblisches Drama in einem Akt und in Versen betitelt „eine Familie zu Luthers Zeiten.“ Delavigne hatte schon in dem Genre der kurzen Tragödien „die Kinder Eduards“ geliefert, eine Nachahmung eines Meisterwerks von Shakespeare in drei Akten. Kaum war „eine Familie zu Luthers Zeiten“ geschrieben, so wurde sie auch schon aufgeführt. Nichts Einfacheres läßt sich denken, als die Handlung in diesem Drama. Die Scene ist in Deutschland. Das geht also Sie an! — Luther, dieser kühne Geist, stärker und stolzer in seiner Niedrigkeit als der Vicar von Rom von seinen Cardinälen umgeben, schleudert die Kraft seiner Rede in alle Seelen. Der Saame schießt schnell auf und trägt bald Früchte. Ganz Deutschland liebt die Bibel in der Volkssprache; die Reformation verbreitet sich in den Palästen und überschreitet die Schwelle der Hütten. Besonders aber ist eine Familie alter Christen eifrig der neuen Lehre ergeben. Das Haupt dieser Familie ist eine alte Frau, voll glühender Hartnäckigkeit, die nur bei Luther schwört und mit ihrer Ueberzeugung den ganzen Fanatismus einer neuen Meinung umfaßt. Schon hat sie ihren ältesten Sohn bekehrt, der in dieser Nacht in Luthers Händen abschwören soll. Die Tochter und ein alter Diener sind allein dem Glauben ihrer Väter treu geblieben. Das Mädchen schwankt, denn sie sieht ihren Vater und ihre Großmutter Luther angehören; aber ihr Vater ist todt und im Himmel,

deſſen Schlüſſel der heilige Petrus bewahrt. Der alte Diener ſchwankt nicht. Er liebt den alten römiſchen Cultus, das Summen der Glocken, den Klang der Orgel, die gemalten und gemeißelten Meiſterwerke, die Pracht der Kirche, die Seelen, die man durch's Gebet aus dem Fegfeuer erlöſen kann, die Feier des Sonntags und der Feſte; der gute Alte hält an dieſer Religion eben ſo durch ſeine Jahre, als durch ſein Herz. Der Friede oder vielmehr die Ruhe des Chriſten herrſcht äußerlich in dieſer Familie, als plötzlich der jüngſte Sohn von Rom zurückkehrt, von religiöſem Fanatismus getrieben. Paolo iſt der Sclave des Cardinals. Er hat gehört, daß der Irrthum ſich unter das Dach ſeines Vaters geſchlichen habe, daß Luther ſeine Doctrine geſäet habe auf der Schwelle der Abtrünnigen. Paolo erſcheint, um dem Skandal ein Ende zu machen, ſey es durch Ueberzeugung, ſey es durch Mord, und er findet — wie gräßlich! — ſeine Mutter, die deutſche Bibel leſend. Sein Bruder ſoll dieſe Nacht dem Glauben abſchwören, ſeine Nichte ſchwankt zwiſchen dem Papſt und Luther. Paolo wirft ſich ſeinem Bruder zu Füßen, er drängt ihn, treibt ihn an, fleht, die katholiſche Religion nicht zu verlaſſen. Alles umſonſt! Darauf zieht er einen Dolch aus ſeinem Buſen und ermordet ſeinen Bruder.

Er ſagt, daß er ihn ermorde, damit ſein Bruder nicht verdammt, nicht den ewigen Flammen überliefert werde. Welch' trauriger Glaube! Und weiß denn Paolo nicht, daß der Wille dem Verbrechen gleich kommt, daß ſein Bruder im Herzen ſchon abgeſchworen hat und daß der Moment der Abſchwörnng nur eine eitle Ceremonie iſt, die ſeiner Sünde nichts mehr hinzufügen kann, daß er ihn nicht im Zuſtand der Gnade ermordet, ſondern der ewigen Verdammniß überliefert! Paolo iſt alſo nicht nur ein ſchlechter Bruder, ſondern auch ein ſchlechter Katholik. Sein Verbrechen, das durch nichts gerechtfertigt wird, iſt überdies ein unnützes, verabſcheuungswürdiges, abgeſchmacktes Verbrechen. Nachdem er ſeinen Bruder ermordet hat, verflucht ihn ſeine Mutter, und er entflieht wie Kain, indem er ausruft: „Du haſt keinen Sohn mehr!“

Dieſes Trauerſpiel, das kein Trauerſpiel iſt, dieſe lange Declamation in Verſen, worin der Autor weder die Parthei des Papſtes noch Luthers nimmt, dieſes halbproteſtantiſche, halbkatholiſche Juste milieu, dieſe Vereinigung von Fanatikern beider Bekenntniſſe, dieſes profane Durcheinander von Umarmungen und Dolchſtichen, von katholiſchen und lutheriſchen Kirchenliedern, wird bei der Vorſtellung, ſo wie bei der Vorleſung durch ſchöne Verſe unterſtützt, durch rührende Tiraden, durch jenes große Talent eines populären Styles, der immer bei uns ſo großen Anklang findet.

So viel von der Tragödie des Théâtre français Alexander Dumas, den wir ſpäter wieder finden werden, hat dieſes Theater ganz verlaſſen, wo er ſeine erſten Schritte wagte. Die Komödie hat hingegen ihren Talma noch nicht verloren, d. h. ſie hat Mlle. Mars noch erhalten, und ſchwebt daher noch immer in ihren natürlichen Grenzen. Mlle. Mars rettet die Komödie, wie Talma die Tragödie gerettet haben würde. Nach Mlle. Mars aber wird die Komödie keine Schauſpielerin mehr haben und es wird um Moliere und Marivaux ſtehen, wie es jetzt um Corneille und Voltaire ſteht. Was die dramatiſchen Meiſterwerke am Leben erhält, das ſind die Schauſpieler, die ſie geben. Geben Sie mir Talma zurück, ſo ſollen Sie Britannicus haben. Mittelmäßige Werke hingegen leben nur einen Tag und ſterben mit der Laune des Schauſpielers, der ihnen Leben einhauchte. Mit Talma würden Racine und Corneille wieder auferſtehen; allein weder Talma noch irgend Jemand würde Sylla und Carl VII. wieder beleben können, die nichts weiter als eine tour de force von Talma waren.

Alſo auf Mlle. Mars und nur auf dieſer allein ruht die alte franzöſiſche Komödie, dieſer Ruhm ohne Furcht und ohne Tadel. Sie allein belebt heut zu Tage noch Marivaux, den liebenswürdigen, geiſtreichen Mann, der dieſer großen Stütze bedarf; ſie allein hat auf dem Theater die feinen Manieren des 17. Jahrhunderts bewahrt, dieſe ſchmuckloſe Grazie, dieſe Zurückhaltung,

dieſen Anſtand, deren Geheimniß unſere Mütter mit ſich genommen haben. Nur Moliere allein, unſer große Moliere, kann ſehr gut der Unterſtützung der Mlle. Mars entbehren, wie jeder andern Unterſtützung auch. Er iſt glücklicher als der große Corneille, glücklicher als Racine und Voltaire, weil er allein auch größer iſt als ſie alle drei. In ihm iſt der ganze Geiſt Frankreichs gebannt; er iſt die Geſchichte unſerer Sitten, die Züchtigung unſerer Lächerlichkeiten; er iſt unſere populärſte Lehre, unſer geliebteſter Dichter, unſer unantaſtbarſter Stolz. Deßhalb auch kann er großer Schauſpieler entbehren, um verſtanden zu werden; er allein genießt dieſes großen Privilegiums. Ich ſah einſt Moliere in den elendeſten Dörfern ſpielen, in einer Scheune bei vier gemeinen Talglichtern, und von welchen Komödianten, gerechter Himmel! — Nun wohl! dieſe Komödie wurde dargeſtellt, angehört und applaudirt mit der größten Theilnahme. Molieres Stücke ſind in der That für die Dümmſten wie für die Weiſeſten geſchrieben, ſie gehören allen Zeiten, allen Arten, jedem Alter an, ſie ſind die Freude, das Glück und der Ruhm der armen herumziehenden Komödianten, die von den Broſamen, die Moliers Genie wegwirft, leben; deßhalb wird auch die Komödie Molieres ewig das unerſchöpfliche Kapital des Théâtre français bleiben, ein immerwährender und unverwüſtlicher Reichthum. Wenn das Théâtre français eine Zukunft hat, ſo iſt dieß bloß, weil es die Komödie Molieres beſitzt, die weder großer Schauſpieler, noch reicher Coſtüme und Decorationen nöthig hat!

Bei dieſer Gelegenheit — nicht bei Gelegenheit Molieres, dies wäre ein großer Frevel, — ſondern bei Gelegenheit der Komödie überhaupt — und auch dabei iſt es ſchon eine große Sünde — muß ich Ihnen doch auch ein Wort über unſern großen Komödienmacher, Herrn Scribe, ſagen, dieſen Scribe, die Freude der Spießbürgerwelt, den Vater ſo vieler alter und junger Oberſten und ſo vieler kleiner Mädchen, die zu dieſer Friſt ſchon wieder Töchter zu verheirathen haben müſſen. Ach, mein Herr, was ſoll ich Ihnen ſagen? Herr Scribe hat das Théâtre de

Madame, seine blumige Wiege, wo er in Rosen vergraben lag, verlassen, um sich zur großen und komischen Oper zu wenden; hierauf verließ er die Oper, um sich zur Akademie zu wenden, wo wir ihn eintreten sahen und sich ernst auf einen Lehnstuhl niederlassen, um eine lange Rede zu halten, welche die Prätension hatte literarisch zu seyn, aber nur parador war. Der alte Scribe, der ganz Paris amüsirte, so wie die Provinz und fremde Länder, der Autor jener charmanten Laster, welche junge Frauen und kleine Mädchen so glücklich machten, hat seine literarische Pfeife weggeworfen. Er ist nicht mehr der kleine Moliere der Salons, der eine Komödie aus all den kleinen Sitten und Manieren zusammenzusetzen verstand, die er bei den Frauen der Wechselagenten vorfand, die er für Damen des Faubourg St. Germain hielt. Herr Scribe zog sich in seine dramatische Muschel zurück, wie die Auster, nachdem sie sich im Sonnenschein geöffnet. Er ist todt für das Gymnase, das ihn bedauert, ohne ihn zu beweinen; er ist todt für das Théâtre français das sich seines Bertrand et Raton mit großer Freude erinnert. Zu dieser Frist steht Herr Scribe im Solde von Meyerbeer. Er arbeitet für die Musiker und überläßt seinen Collegen die Exploitation des Vaudeville; der Undankbare! Das Vaudeville aber, das bei uns unsterblich ist, wie die Maikäfer, nämlich wie die Maikäfer der vier Jahreszeiten, verfolgt tagtäglich seine glänzende Carriere. Sie werden mir jedoch nicht zumuthen wollen, daß ich Ihnen die Geschichte dieser Art literarischer Producte entwerfe, die gleich den Champignons hervorsprossen und eben so schwer, selbst manchmal gefährlich zu verdauen sind. Ich denke mir, daß sich dergleichen in jeder Literatur vorfindet, und daß auf allen Theatern der Welt eine gewisse einheimische Fabrikation ihr Wesen treibt zum Verbrauche eines jeden Tages, von der jedoch die Kritik es unter ihrer Würde hält zu sprechen. Daher übergehe ich mit Stillschweigen alle jene kleinen Akte, die man jeden Tag in den Wind wirft und die der Wind forträgt wie eitel Staub.

Die Oper nimmt uns jetzt in Anspruch. Dieses ist ein weites und edles Theater, welches unserer ganzen Aufmerksamkeit

würdig ist. Hier vereinigen sich alle Intelligenzen und alle Aristokratien der Pariser Welt. Wenn jedoch die Oper von Frankreich durch die Revolution von 1830 nicht zerstört worden ist, wenn sie im Gegentheil als Siegerin hervorging aus einer Zeit, wo allem Schönen und Großen der Untergang drohte, so gebührt diese Ehre einem Deutschen; ein Deutscher war es, der unsere Oper rettete: Meyerbeer war es, Robert der Teufel war es; es war der Komponist der Hugenotten! Nach 200 Vorstellungen zweihundert Mal 10,000 Fr. Einnahme; rechnen Sie die Summe zusammen; Robert der Teufel ist noch immer in der vollsten Lebendigkeit seines ersten Eindrucks. Die Menge drängt sich noch hinzu, wie in den ersten Tagen, ein bis jetzt beispielloser Erfolg, wenn auch nicht ein Erfolg ohne Gleichen; denn jetzt sind die Hugenotten erschienen.

Mein Herr, die Hugenotten von Meyerbeer sind in der That die große lyrische Angelegenheit dieses Jahres, so wie der Don Juan von Alexander Dumas der größte dramatische Fehltritt dieses Jahres zu nennen ist. Daher will ich Ihnen von beiden Werken Lob und Tadel gleich umständlich hier mittheilen.

Der Dichter Heinrichs III. und des Thurms von Nesle hat nach meiner Meinung als Mann von Talent die größte Unklugheit begangen, indem er die unbegreifliche Komödie Don Juan de Marana in die Welt setzte und dies verdient ernst genommen zu werden. Er hat mit sich und den Andern gespielt, während der ganzen Dauer des längsten Melodramas, das wohl jemals aus einem menschlichen Hirn entsprang. Während sieben Stunden hat er Neugierigen und Bewunderern, Enthusiasten und Zweiflern eine Nase gedreht; er hat mit kaltem Blute Aller gespottet; er verkündigte mit Trompetenschall ein Riesenwerk, und als man kam, es zu sehen, gab er nur einen Traum. Man erwartete etwas Shakespearesches und man bekam nur eine Posse ohne Maß. Noch in diesem Augenblicke fragen sich die ersten Zeugen dieser dramatischen Tollheit: ob sie wirklich gewacht haben, ob sie wirklich selbst die Zuschauer des Theaterstücks von

Herrn Dumas waren und ob denn endlich Herr Alexander Dumas wirklich Herr Alexander Dumas sey?

Nach meiner Meinung beging er einen ungeheuren Fehler. Das größte Unglück, das einem Manne wie Dumas begegnen kann, ist, in einem Tage, mit einem Male und vielleicht unwiederbringlich das Vertrauen und die Achtung seines Parterres einzubüßen. Noch gestern warst du für die Deinen ein literarisches Panier, du gabst die Parole einem Heer von Schülern, die Kritik sprach von dir mit allen Rücksichten, die sie dem Talente schuldig ist; die Menge strömte vertrauenvoll dir zu; denn sie wußte welchen Werth du auf ihre Anhänglichkeit legest; denn gestern noch hattest du dich nicht von den ersten und heiligsten Pflichten des dramatischen Dichters losgesagt, gestern noch ließest du handeln und sprechen die edelsten und schrecklichsten Leidenschaften des Menschenherzens; gestern noch gabst du dir Mühe, dein Drama mit bewundernswerther Geduld anzulegen und auszuführen; gestern noch suchtest du selbst in deinen stärksten Ausbrüchen nur Wahrheit und Wahrscheinlichkeit; gestern noch warst du der Vater von Antony, von Buridan und von Richard d'Arlington! Heute aber, welche Veränderung! dein glorwürdiger Name dient als Schild einer dramatischen Boutique, deine Leidenschaftlichkeit ist nur ein Vorwand um Decorationen verwandeln zu lassen und dem Machinisten Arbeit zu geben, heute kommst du erst, Alexander Dumas, nach einem Devoir, Porchet, Ciceri und andern Tapetenklerern, denn heute hast du auf den Bretern der Porte St. Martin deinen ersten und ich will hoffen auch deinen letzten dramatischen Scherz, Don Juan de Marana, aufführen lassen.

Don Juan hat zum Vater den Vater aller dramatischen Helden: Moliere. Umsonst wollen einige Genealogen, die gewissenhafter sind, als man sollte, behaupten, daß Moliere seinen Don Juan Spanien entlehnt habe; Moliere hat Spanien seinen Don Juan entlehnt, wie der große Corneille Spanien seinen Cid entlehnte; aus einem Embryo hat er einen großen Mann gemacht. Der Don Juan Molieres ist der

wahre Don Juan geblieben, der liederliche Cavalier, der keinen andern Glauben hat, als die Luſt; der ſtürmiſche Jüngling, den ſeine Sinne hinreißen und der ihnen als Sklave gehorcht; der elegante Libertin, der nie eine Widerſtrebende gefunden und dem alle Frauen gleich ſind, ſie ſeyen nur jung und hübſch; der kaltblütige Duellant, der die Geſetze verachtet und der aus Mangel an Gewiſſen nur ſeinen Degen als Richter erkennt. Molieres Don Juan iſt vielleicht ſeine größte Anticipation für kommende Jahrhunderte. Es iſt noch nicht geſagt worden, daß alle Typen eines jungen Menſchen ohne Glauben, alle Helden verderbter Geſellſchaften, alle Paradoxen des Geiſtes auf der höchſten Stufe der Unabhängigkeit, aller Glanz des Laſters, das ſich hinter Stikkereien und Wappen verbirgt, das ganze achtzehnte Jahrhundert, verdorben und verderbend, ſich vereinigt und zu gleicher Zeit in Molieres Don Juan wiederfindet. Don Juan iſt Molieres Prophezeihung; zum erſten Male gab es hier Moliere auf, der große Maler ſeines Jahrhunderts zu ſeyn, um der Geſchichtſchreiber zukünftiger Jahrhunderte zu werden. Unter Ludwig XIV. und Mad. de Lavalliere ahnete Moliere Ludwig XV. und Mad. de Pompadour; unter Boſſuet und Pascal ahnete Moliere Diderot und Voltaire. Iſt Don Juan denn etwas anders als der eleganteſte Roué unter der Regentſchaft? Iſt Don Juan etwas anders als die ungezügelte, geſetzloſe Liebe der Boudoirs einer Gräfin Dubarry? In Frankreich iſt Don Juan der Held der Liaisons dangereuses; in England iſt Don Juan der fürchterliche Lovelace, der nach allen Seiten ſeine ſchrecklichen Verwüſtungen ſchleudert; Don Juan iſt die Verderbtheit des Geiſtes wie des Herzens, aber es ſind geputzte, gefirnißte, übergoldete Verderbtheiten, voll Jugend und Kraft und Leben. Einen Don Juan inmitten des achtzehten Jahrhunderts zu finden, das würde die Komödie des achtzehnten Jahrhunderts gefunden zu haben heißen. Moliere hat dieſe Komödie errathen; er fand ſie, wie alle ſeine übrigen Meiſterwerke. Er hat aus dieſem ſchrecklichen Don Juan, aus dieſem ſchrecklichen Steinbilde, aus dieſem ewigen

Kampfe der Sinne gegen die Geſetze, der Vernunft gegen das Herz, des Laſters gegen die Tugend, der Erde gegen den Himmel eine Komödie voll Heiterkeit gemacht, wo die Moral ſich unter das Lachen verbirgt, kurz er machte eine Molieresche Komödie aus demſelben Don Juan, den man uns nun ſo trübſelig, ſo ſchwerfällig, ſo kränkelnd gezeigt hat.

Beim Himmel! man kann Moliere nur begreifen, wenn man ihn mit denen vergleicht, die nach ihm gekommen ſind und geglaubt haben, daß man ihm ſeine Helden nehmen könne, wenn er einmal zu den Helden geſagt hatte: Du gehörſt mir! Der erſte, der nach Moliere kam, um ihm ſeinen Don Juan zu nehmen, war Thomas Corneille. Dieſer gute Thomas (ſein Bruder möge ihn beſchützen!) hatte ſich eingebildet, er könne die Proſa Molieres in Verſe umgeſtalten. Molieres Proſa in Verſen! Er hatte Wort für Wort, Scene für Scene, Molieres Stück genommen und es mit jener bewundernswerthen und beklagenswerthen Leichtigkeit, die man an ihm kennt, in Reime gebracht. Aber was noch ſeltſamer iſt: nachdem Molieres Stück von Thomas Corneille gereimt worden war, befaßten ſich die Schauſpieler wie das Publikum viel lieber mit dem Don Juan von Thomas Corneille als mit dem Don Juan von Moliere. Die armen Leute müſſen jedoch entſchuldigt werden; denn Niemand hatte in jener Zeit Molieres Scharfblick. Sie lebten in einem correcten und rangirten Jahrhundert, das von allen Exceſſen der Gedanken, ſo wie der Künſte weit entfernt war. Zu jener Zeit endete jede profane Liebe im Kloſter, jede zügelloſe Freude erloſch unter Thränen. Mad. de Lavalliere und der Abbé de Rancé hatten der chriſtlichen Buße einen breiten Weg eröffnet. Die Statue des Commandanten, welche plötzlich Don Juan erſcheint war dem ſiebzehnten Jahrhundert eine vergnügliche Fabel. Moliere allein wußte, daß dieſes Geſchichte ſey. Daher hatte er dieſe Geſchichte in der ernſten Größe ſeines Styls geſchrieben, wie man Geſchichte ſchreiben muß. Thomas Corneille mit ſeinen Reimen machte aus Don Juan ein Altesweibermährchen, und

darum lief man zu dem Don Juan von Thomas Corneille; darum aber auch machte das Mährchen der Geſchichte, der Vers der Proſa, der joviale Thomas Corneille Moliere, der ſingende Don Juan dem ſprechenden Platz, je mehr und mehr die Zeit heranrückte, die Ahnung Molieres in allen Theilen zu verwirklichen. Suchen Sie doch einmal einen anticipirten dramatiſchen Helden, wie Molieres Don Juan, der vor ſeinem Jahrhundert auf die Welt kam, mit ihm heranwuchs, mit ihm Hand in Hand ging, von demſelben Jahrhundert, deſſen Großvater er ſeyn konnte, endlich adoptirt und als ſein Kind anerkannt wurde! Dieſes iſt ein Phänomen, das ſich zu keiner Zeit, in keiner Literatur darſtellt. Wir ſahen, es iſt wahr, ewige Jugend: der Achilles des Homer iſt noch jung, wie am erſten Tage; wir hben auch ewiges Alter: die Hekuba des Sophokles iſt noch die alte Hekuba; aber ein um ein Jahrhundert zu alter Held, der mit den Jahren immer jünger wird, bis er zur Würde der Geſchichte heranreift, nachdem er lange Zeit nur ein Mährchen zum Vergnügen geweſen, dies iſt ein Held, den Moliere nur allein hat finden können, und dies iſt der wahre und einzige Don Juan.

Nachdem nun das achtzehnte Jahrhundert durch alle Exceſſe, Thorheiten, Laſter, Zweifel und Extreme hindurch war, und endlich die ganze Bedeutung von Molieres Don Juan verſtanden hatte, nachdem es eingeſehen, daß Molieres Don Juan eigentlich nur dem Herrn von Lauzun ähnlich ſah und nachdem der Parc aux cerfs ihm jene durch den Hauch dieſes Wollüſtlings verübte kalte Hinopferung ſo vieler jungen verlorenen und in gewiſſenloſer Luſt geſchändeten Weiber erklärt hatte, findet ſich von Neuem ein Mann, um noch einmal Don Juan Molieren zu rauben, wie es einſt Thomas Corneille gethan. Dieſer Mann war werth ſich mit Moliere zu meſſen, Genie gegen Genie: es war Mozart! Jetzt aber beobachten Sie, was in dieſer zweiten Umwandlung Mozarts geſchieht. Als Thomas Corneille ſich Don Juans bemächtigte, bemühte er ſich, ihn luſtiger, jovialer, lächelnder, jünger zu machen; er ſchaffte ein Mährchen aus der Geſchichte: ſo wollte

es das siebzehnte Jahrhundert. Mozart aber findet Don Juan, um ein Jahrhundert zu alt; das Jahrhundert glaubt an Don Juan; daher erscheint ihm dieser nur wie eine trübe Malerei der Sitten und Zweifel jener Zeit. Nun thut Mozart im umgekehrten Sinne, was Thomas Corneille mit dem Don Juan vorgenommen. Er machte ihn älter mit seiner ganzen Kraft. Er verdunkelt sein Gesicht, er entreißt ihm seine tollen Witze und seinen Sammetmantel; man hört in seinem Drama den tausendfachen Ruf der Rache und des Schreckens. Er macht aus Molieres Geschichte, woraus Thomas Corneille eine Fabel machte, ein Gedicht. Nun sehen Sie, sehen Sie, wie Don Juan groß wird! nun sehen Sie, wie sein Spott so grausam wird, sein Zweifel so feierlich, seine Liebeshändel so durchkreuzt werden! so daß die Zuschauer endlich Zeit gehabt haben, diesen tragischen und verhängnißvollen Don Juan auch ernst zu nehmen. Und in der That, das Drama wird rührend, die Leidenschaft seufzt, die Stimmen schluchzen, Donna Anna erscheint wie der Gewissensbiß, selbst der Commandant erhebt seine Stimme aus dem Schooße der Erde, verstärkt mit der ganzen Macht des Mozartschen Orchesters! Welche Umwandlung! welche Veränderungen! Aber welche Revolution fand auch in den Sitten und dem Glauben statt, von Bossuet bis Voltaire, von Moliere bis Mozart.

So gehen Sie nun neben einander, der Don Juan Molieres und der Don Juan Mozarts: der eine heiterer, der andere ernster; dieser der die göttliche Gerechtigkeit erwartet, ohne daran zu glauben, jener, der wider Willen, ohne es zu wissen daran glaubt; der eine durch die Heftigkeit seines Naturells zur Liebe getrieben, der andere durch die Stärke seines Unglücks; jeder von ihnen hat Sganarell und Leporello bei sich, d. h. jeder von beiden ist von einem Fragmente seines Gewissens stets gefolgt; aber Sganarell ist lustiger als Leporello, weil er sich weniger nah der Katastrophe fühlt. So unerbittlich auch die beiden Statuen sind, so muß man doch erkennen, daß der Commandant Molieres weniger entsetzlich als der Commandant Mozarts ist. Aber diesen sahen wir auch

von Don Juans Hand fallen, wir hörten die Verwünschungen seiner letzten Augenblicke, wir könnten nöthigenfalls das Zeugniß seines Todes ablegen, und die Hand erheben, um seinen Mörder zu bezeichnen.

Die Jahre gehen indeß vorüber; eine andere Revolution findet statt, mit einem andern Jahrhundert erwacht eine andere Kraft, ein anderes Wollen. Das vergangene Jahrhundert, das so stolz, so unruhig und so unglücklich war, nichts zu glauben, hatte sich vor Don Juan gefürchtet, gleichwie das siebzehnte Jahrhundert über ihn gelacht hatte. Was wird nun aber unser Jahrhundert aus diesem großen Typus machen? Wo sind in unsern Tagen die Atheisten aus System? Wo ist der Mensch, der laut sagt: „Ich glaube nicht!“ Aber man könnte auch fragen, wo verbergen sich in unsern Tagen die jungen Leute, die ihre Zukunft ihrer Liebe opfern? Leider floh die Leidenschaft aus unseren Herzen, wie der Unglaube aus unseren Köpfen. Was sollen wir denn heut zu Tage mit der Leidenschaft und dem Unglauben Don Juans anfangen? Wie sollen wir uns für den jungen Mann interessiren, der in einem fort Liebeserklärungen auf der Erde und Kriegserklärungen gegen den Himmel macht? Don Juan muß mithin noch einmal die Umwandlung des Jahrhunderts mitmachen. Er war im siebzehnten Jahrhundert Atheist gewesen, hierauf wurde er beauftragt, das folgende Jahrhundert zu entschuldigen; Moliere hatte ihn dem Gelächter, Mozart dem Hasse überlassen. Welcher neue Poet wird sich jetzt Don Juans bemächtigen, nachdem Moliere seine ganze Lustigkeit, Mozart allen seinen Schrecken erschöpft hatte? Wir wollen es Byron überlassen. Aus einem Atheisten wird Byron einen Zweifler machen und nichts als einen Zweifler. Ob es einen Gott gäbe, ob es keinen Gott gäbe, was liegt daran dem Don Juan Byrons? Er würde nicht Das darum geben, es zu wissen. Auch dieses Mal ist die Umgestaltung vollkommen. Seine Leidenschaft verwandelt sich, wie sein Geist. Der Don Juan Byrons wird sich wohl hüten, Alles seinen ungeheuren Wünschen zu opfern; er wird nicht mehr den

Commandanten in den Armen ſeiner Tochter tödten; er wird nicht die erſte beſte auf dem Huſch heirathen, er wird nicht kleine unſchuldige Mädchen verführen. Der Don Juan Byrons kennt die Geſetze beſſer als irgend Einer: eben ſo wohl, daß die Geſetze Bigamie mit der Galeere beſtrafen, daß die Väter heut zu Tage ſich nicht gleich um's Leben bringen laſſen, und daß die kleinen Mädchen Brüder haben, welche geſchickt den Degen führen können, als auch daß die Geſellſchaft eine heimliche Verbindung nicht mehr laut belacht, und daß, wenn man heut zu Tage eine Frau entführt, man ſie auch für ſein ganzes Leben behalten müſſe. Byrons Don Juan weiß dies Alles und handelt auch darnach; er iſt klug, zurückhaltend, beſcheiden, ſelbſt verliebt zu gewiſſen Stunden. Sucht er junge ſchöne Weiber auf, ſo geſchieht es nur, um das Vergnügen zu haben, mit ihnen zu plaudern, um ſich allerliebſten Klatſchereien und unſchuldigen Verläumdungen hinzugeben; Byrons Don Juan hat Voltaire geleſen und beſitzt kaum die Hälfte der Zweifel Voltaires, ſo ſehr fürchtete er ſich müde zu werden, ſie ganz zu tragen. Byron's Don Juan hat oftmals Molieres Don Juan geſehen und findet, daß Letzterer ſehr Unrecht hatte, ſich für Weiber zu ruiniren und zu ſeinem Vater zu ſagen: „Wollte Gott, Ihr wäret geſtorben! Auch Mozarts Don Juan würde der Don Juan Byrons zurechtweiſen; er findet, daß jener ſehr Unrecht hat, ſeinen Diener zu den Füßen ſeiner Geliebten zu laſſen; denn das heißt ſie in eine Unerbittliche umwandeln. In der Liebe iſt Byrons Don Juan geſchickter als die beiden Andern; denn er läßt ſich nur mit guten und ſanften Frauen ein, die wenig Spaniſches an ſich haben, wenig rachſüchtig, wenig gefährlich ſind, leicht zu lieben, aber auch leicht zu tröſten. Er hat Spanien mit dem Orient vertauſcht, die großen Damen mit den Houris, regelmäßige und policirte Städte mit dem Serail. Mit einem Wort, Lord Byrons Don Juan iſt wie die ganze Jugend dieſes Jahrhunderts, ein Don Juan, welcher ausruht von allen Gefahren, von allen Fatiguen, von allen Nebenbuhlerſchaften, von allen Degen- und Dolchſtichen ſeiner Vorgänger.

Dieſe Frage hätte ſich Herr Alexander Dumas ſtellen ſollen, als er ſich hinſetzte, um ſein Melodrama zu ſchreiben. Wie ſteht es in dieſer Zeit mit Don Juan? Hierauf hätte Herr Dumas antworten können: „Der letzte Don Juan iſt nun von ſeinen Reiſen zurückgekehrt, er iſt vierzig Jahre alt, hat ſeine ſchönen Haare verloren und etwas Bauch gewonnen; er ſucht eine Frau mit einer guten Mitgift und ſpielt indeſſen an der Börſe. Don Juan trägt das Kreuz der Ehrenlegion, iſt Kapitain der Nationalgarde, dinirt im Café anglais und hat ſo eben auf die Ausgabe von Chateaubriand mit Prämien unterſchrieben, um nämlich die Prämie zu gewinnen.“ Und nun machen Sie mir einmal ein Drama mit einem ſolchen Don Juan!

Unglücklicher Weiſe hat ſich Herr Alexander Dumas, bevor er ſich an's Werk ſetzte, keine dieſer Fragen geſtellt, ohne die jedoch kein dauerhaftes Werk erſchaffen werden kann. Unter allen jemals noch möglichen Don Juans hat Herr Dumas nicht gewählt, ſondern er las vor ungefähr ſechs Monaten in irgend einer Revue eine Chronik von Herrn Merimée, über einen fabelhaften, phantaſtiſchen Don Juan, deſſen Geſchichte Herr Merimée in jenem ſcherzenden Tone und mit jener verzweifelnden Ironie erzählte, die ihn ſo beliebt gemacht haben. Sogleich nimmt Herr Alexander Dumas die Sache ernſt, verſammelt um ſich von allen Seiten in Bezug auf dieſe Chronik alle ſeine Erinnerungen, engliſche, deutſche, ruſſiſche, franzöſiſche Erinnerungen, an alte und neue Poeſie, an Corneille und Göthe, miſcht dieß Alles unter einander ohne Wahl und Geſchmack und in der gräßlichſten Verwirrung; er vermiſcht ohne Erbarmen das Heilige mit dem Profanen, den Vers mit der Proſa, das Lachen mit dem Weinen, den Teufel mit den Engeln, den Himmel mit der Hölle, das Groteske mit dem Erhabenen; dieß Alles wirft er hierauf in einen großen Mörſer mit Namen Shakespeare, und quetſcht es dann mit einem Schlegel, Jodelle genannt, und nachdem Alles dieſes zum Feuer geſtellt, gehörig gemiſcht, eingekocht und geſchmort iſt, wird es halb heiß halb kalt aufgetragen: „Nehmt und eſſet! Dies iſt der Körper Shakespeares, Corneilles,

Göthes, Fontans, Lewis, Molieres, Hoffmanns, Müllners, Scribes und Walter Scotts, der Körper des Herrn Melesville und Mozarts.“

Aber nun, wer Ihr auch seyn möget, nehmt allen Euren Muth zusammen, umgürtet Eure Hüften und kommet uns in dieser Finsterniß zu Hülfe. Zwei Geister streiten sich um den Besitz Don Juans von Marana; der Engel und der Teufel dieser Familie sind nämlich auf der Lauer seit der Ermordung des Commandanten; der Teufel liegt auf dem Rücken, der Engel steht. Der Teufel muß so lang liegen bleiben, bis Don Juan ein Verbrechen begangen hat. Der Teufel wird nicht lange warten dürfen. In der That fängt die Unschuld an, Don Juan zur Last zu fallen. Er überläßt sich allen Ausschweifungen; er hat in dem Palaste seines sterbenden Vaters seine Freunde mit ihren Geliebtinnen eingeladen. Diese Herren, die nicht wissen wie sie sich unterhalten sollen, vertauschen ihre Weiber. Ich versichere Sie, daß man die Wahl unter diesen Weibern für eine Stecknadel hingeben würde. Während der Orgie benachrichtigt ein Bedienter Don Juan, daß sein alter Vater sterbe. Die Orgie begiebt sich hinweg und macht dem Tode Platz. Inzwischen erscheint ein guter Mönch, um dem Greise die Augen zu schließen und ihn die Akte unterzeichnen zu lassen, worin er seinen Bastard, Don Joses, anerkennt. Don Juan tödtet den Mönch und entreißt ihm die Akte, ehe der Greis sie unterzeichnet hat. In demselben Augenblick steht der Teufel auf, der bis dahin am Boden lag und ist nun frei. Jetzt beginnt der Kampf zwischen dem Engel und dem Teufel, dem guten und bösen Princip, und dieses scheint uns, so weit es in diesem Falle möglich ist, das eigentliche Sujet des Dramas Don Juan de Marana, zu seyn.

Uebrigens ist diese dramatische Entdeckung des Herrn Alexander Dumas schon sehr alt. Sie steigt hinauf bis zu den Zeiten der Mysterien, als der einfältigliche Dichter dem Erdenkloße, dem Blute Abels, der Habgier, dem Geize Rollen ertheilte.

Zu jener Zeit war die Kunst in der Kindheit, und der Dichter hatte noch nicht begriffen, wie die menschliche Seele sich im Drama enthüllt und welche große Rolle darin das Gewissen spielen soll. Das Gewissen, jene innere Stimme, die sich trotz dem Verbrecher von ihrem Sitze erhebt, um ihn anzuklagen und zu verderben. Je größer das Verbrechen, je lauter spricht das Gewissen. Sie haben oftmals gehört, wie das Gewissen Macbeths spricht: Macbeth hat den süßen Schlaf getödtet! Sie hörten das Gewissen Athalia's und wissen, was sie erzählt. Wollen Sie die innerlichen Kämpfe des Lasters und der Tugend malen, so liefern Ihnen die großen Dichter tausend Beispiele dazu. Burrhus und Narciß im Britannicus sind nichts anders als das gute nnd böse Princip des jungen Kaisers, und der Monolog Augusts in Cinna, was wäre er wohl anders als der doppelte Rechtsstreit der entgegengesetzten Neigungen im Menschen? Was sollen wir nun mit dem Engel mit den weißen Flügeln und mit dem Teufel mit dem Pferdfuße machen? Und wie können Sie, ein Dichter, sich dieses kindischen Mittels bedienen, wenn Sie Menschen von Fleisch und Bein, mit Leidenschaften, Tugenden, Lastern und unsterblichen Seelen zu ihrem Bedarfe haben? Lassen Sie den Teufel wo er ist, lassen Sie die Engel in Ruhe, und Sie werden ein dramatischer Dichter seyn; bleiben Sie hübsch auf der Erde, der Himmel ist zu hoch und die Hölle zu tief für Sie. Ueber die tolle Idee, mit Hülfe von Engeln nnd Dämonen, die man gar nicht kennt, dasselbe auszuführen, was Menschen, die man unter der Hand hat, sehr gut zu Stande bringen können! Was würden Sie wohl dazu sagen, wenn Moliere, statt den abscheulichen Tartüffe zu den Füßen Elviras sitzen zu lassen, er ihr dafür ein rosenrothes Teufelchen in den Schooß geworfen hätte?

Dieser Teufel und dieser Engel, diese beiden Wagschalen in deren Mitte Don Juan schwebt, haben noch den Nachtheil, daß sie der dramatischen Person allen Werth und Interesse rauben. Wenn der Engel spricht, muß Don Juan schweigen, wenn der Teufel handelt, hält Don Juan inne. Dieses Schweigen und diese

Unbeweglichkeit ſind deſto peinlicher zu hören und zu ſehen, da gerade in dem Momente, wo der Engel ſpricht und der Teufel handelt, Don Juan belebter und thätiger ſeyn ſollte. Kann man ſich wohl etwas Einfältigeres denken, als einen Mann, der plötzlich inmitten ſeiner ſtärkſten Heftigkeiten erſtarrt, um eine Leidenſchaft ſprechen zu laſſen, die ſich außer ſeiner Leidenſchaft befindet? Man glaubt manchmal die hölzernen Akteurs eines Kindertheaters zu ſehen; die Akteurs bewegen Arme und Köpfe von Holz, während eine menſchliche Stimme für ſie aus der Couliſſe ſpricht; die Stimme iſt auf der einen Seite, die Handlung auf der andern; hier iſt die Bewegung, dort das Geräuſch. Der Unglückliche theilt, was Gott, der große Künſtler, vereinigt hat: Gedanken und Wort, Bewegung und Handlung, Seele und Stimme, Wille und Körper. Ihr trennt eure dramatiſchen Helden und macht die eine Hälfte zum Affen und die andere zum Papagey. Bizarre Idee! lächerliche Erfindung! elender Verſuch! und damit das Ding noch greller hervortrete, ſpricht das Gewiſſen Don Juans de Marana in Verſen, während er ſelbſt in Proſa ſpricht. Endlich noch ein Einwurf: wenn das Gewiſſen Don Juans, das gute oder das böſe, an ſeiner Stelle ſpricht, ſo erzeugen Sie mir die Ehre zu ſagen: wer eigentlich ſpricht, wenn Don Juan in Proſa ſpricht, nachdem ſein Gewiſſen in Verſen geſprochen? Dies iſt eine Schwierigkeit, aus welcher ich mich nicht zu finden weiß.

Kehren wir zu unſerm Mann zurück und laſſen wir ſeine beiden Gewiſſen, welche ſehr den Lakayen des Bourgeois gentilhomme ähnlich ſehen („Helà, mes deux laquais, suivez moi de près, afin qu'on voie que vous êtes à moi.“) Kaum iſt ſein Vater todt, ſo begibt ſich Don Juan auf die Reiſe und nimmt ſein böſes Gewiſſen hinter ſich auf's Pferd. Er gelangt in den Palaſt der Marana's, den die Braut des Don Joſes bewohnt, des natürlichen Bruders Don Juans; Don Joſes nämlich, der ſich von dem Greiſe anerkannt wähnt, hat ſeine Braut Tereſa hierher gebracht. Sie lieben ſich beide und aus dieſem Grunde wird

Don Juan nach Teresa lüstern. Er kommt an; und da sein Kammerdiener nicht vergessen hat, Gold in seine Taschen zu stecken, so giebt er der Cameriſta Gold. „Hier ist eine Börse, hier eine Kette, hier Ringe, willst Du? Hier!“ Die Cameriſta will und verräth ihre Gebieterin. Don Juan bleibt sich immer in Großmuth gleich und schickt Teresa einen großen Koffer mit Ringen, Diamanten und Perlen:

de quoi rendre une infante jalouse!

Teresa, gleich der Margarethe im Faust — (gleich der Margaretha im Faust!—) schmückt sich mit diesem Halsgeschmeide, mit diesen Perlen. Nun tritt Don Juan ein. Don Juan schreitet schnell vorwärts in der Liebe. Er umschlingt Teresa; er spricht mit ihr voll leidenschaftlichen Feuers; ihr Verlobter kommt hinzu. Don Joses, beim Anblicke seines Bruders — denn er nennt Don Juan so — verlangt mit ziemlicher Ruhe seine Braut. — „Du, mein Bruder!“ spricht Don Juan, „Du bist ein Dieb, Du bist ein Bastard, Du bist ein Leibeigener! Man gebe ihm die Peitsche!“ Hierauf ergreift man Don Jose und schlägt ihn mit Ruthen, während Don Juan Teresa entführt. (Diese Scene gehört einem deutschen Drama: die Leibeigenen, woraus Herr Scribe ein Vaudeville und die Herren vom Ambigu ein Melodrama gemacht haben). Wer wird nun wüthend? — Don Joses. — Er hatte einen Bruder, dieser Bruder nennt ihn Bastard; er hatte einen Vater, dieser Vater ist gestorben, ohne ihn anzuerkennen; er hatte Leibeigene, und diese gaben ihm die Peitsche; endlich besaß er eine Geliebte, und diese entflieht mit seinem eigenen Bruder, ehe noch Don Joses sein Camisol wieder anziehen konnte. — Hölle und Verdammniß! Don Joses verzweifelt, ruft den Teufel zu Hülfe. Der Teufel kommt. Dieser Teufel ist derselbe, der Don Juan begleitete. Nun fragt man sich: was macht wohl Don Juan, wenn sein Teufel bei Don Joses ist? Und im Gegensatz: was macht Don Joses, wenn sein Teufel bei Don Juan ist? Die Frage ist wieder eine von den schwer zu lösenden. Mir scheint es daß, nachdem Herr Dumas Alles gethan hat, in seinem Stück einen Teufel

auzubringen, ſo hätte er auch wohl zwei daraus machen können, einen für Don Joſes und einen für Don Juan; denn alle beide haben ihren verteufelt nöthig.

Nun bemerken Sie im Vorübergehen die Ueberlegenheit des Molereſchen Don Juan gegen ſeinen weit entlegenen und ſehr entarteten Enkel, Don Juan de Marana. Der Don Juan von Moliere hat alle Weiber für ſich, die ihm Vergnügen machen, und dennoch hat er keinen Maravedis in der Börſe und iſt Gott und dem Teufel ſchuldig; aber er iſt ſo ſchön, hat ſo viel Anmuth und Geiſt! Don Juan de Marana ſchleppt ganz im Gegenſatze große Summen Geldes und Perlen und Diamanten mit ſich, kurz den ganzen Apparat der Greiſe, die eine ſchon ganz fertige Liebe kaufen wollen. Pfui über dieſen Don Juan! welche ſchöne Phantaſie! man verſpricht mir einen Don Juan, und zeigt mir Herrn von Rothſchild!

Laſſen wir Don Juan, und Tereſa laufen! der Himmel erwartet uns, wir wollen in den Himmel ſteigen. Dieſe junge Frau mit dem angenehmen Embonpoint, mit Flügeln an den Schultern, iſt der Engel! Dieſe dicke, rauhe und alternde Stimme die man aus den Couliſſen vernimmt, ſoll die Stimme der Jungfrau vorſtellen! Hier hat Herr Alexander Dumas einem wenig gekannten Dichter Etwas entlehnt: dem ewigen Juden von Edgar Quinet. In dem Gedichte des Herrn Quinet erhält Rachel von Gott die Erlaubniß, eine ſterbliche Hülle anzunehmen, um zu der Erlöſung des ewigen Juden beizutragen; mit dem Engel des Herrn Dumas iſt es ungefähr daſſelbe. Er erhält von der Jungfrau die Erlaubniß in einen Körper zu fahren und auf der Erde an dem Heil dieſes verdammten Don Juan zu arbeiten. Man ſieht die Flügel des Engels herabfallen, ehe der Vorhang ſinkt. Dieſer ganze Akt iſt in Doppelreimen geſchrieben, deren zu häufige Wiederkehr das Ohr ermüdet. Das iſt ganz und gar eine Sprache der Götter! —

Wir kehren auf die Erde zurück; wir verlaſſen die Engel um Don Juan, den Himmel um eine Schenke. Herr Alexander

Dumas hatte schon eine Scene, die erste, Kotzebue entnommen, eine andere Goethen, eine dritte Raupach, eine vierte Quinet, und die Idee seines Dramas Herrn Merimée; jetzt nimmt er zu diesem wieder seine Zuflucht. Herr Merimée erzählt nämlich, daß sein Held mit dem Degen in der Hand die Bekanntschaft Don Sandovals machte. Herr Dumas nimmt dies Wort für Wort und verschönert es nur ein wenig. Bei ihm spielen Don Sandoval und Don Juan mit einander und schlagen sich darauf. Don Juan gewinnt von Sandoval dessen Börse, dessen goldene Schnalle, dessen Schloß und dessen Geliebte. Kaum ist diese, Ines genannt, gewonnen, so läuft sie in eine Schenke. Zuerst sagt sie zu Don Juan: „Ich liebe Dich!“ dann verlangt sie von ihm, daß er ihren früheren Geliebten Sandoval tödte. Wie gesagt, so gethan! Sandoval wird getödtet, Don Juan kehrt zurück und die Schöne bittet ihn, ein Glas Wein auf ihre Gesundheit zu trinken. Don Juan, der Rodogune gesehen, antwortet der Dame: „Nach Ihnen, Madame!“ Die Dame trinkt, und reicht den Becher Don Juan hin; aber Don Juan ist nicht solch ein Narr, nach der Dame zu trinken, und verlangt ein anderes Glas und andern Wein. Während die Dame nun stirbt, fragt er sie: Haben Sie etwas in dieser Welt zu bestellen, Madame?“ Sie, die ihn doch kennen sollte, schickt ihn in das Kloster zu ihrer Schwester und stirbt. „Gut,“ sagt Don Juan, „das ist ein guter Vorwand in das Kloster zu kommen!“

So stirbt Donna Ines, so stirbt Don Sandoval; rechnet man hiezu Don Juans Vater und den ermordeten Mönch, so sind das schon vier Todte! Aber Sie fragen, was aus Theresa, der Braut des Don Joses geworden? Wahrhaftig, das weiß ich nicht; wir hörten nur, daß die arme Kleine sich aus dem Fenster in den Manzanares gestürzt habe. Bei Gott! bei solchen kleinen Dingen hält man sich nicht auf.

Aber warum dies Alles? Wozu alle diese Mordscenen? Wohin wollen wir? Sagen Sie mir, was der Autor beweisen will! Welches Ziel er sich gesetzt? Jetzt sind schon zwei Frauen

gestorben; weßhalb und wie? Diese wirft sich in's Wasser, jene vergiftet sich. Warum stürzt sich Theresa in's Wasser? Warum giebt es Don Juan zu, daß sich Ines vergiftet? Was hat ihm die arme Ines gethan? Sie war nicht einmal seine Geliebte! Dieser Don Juan ist ein schändlicher Elender aus der Schule des Marquis von Sade; er tödtet, schändet, erwürgt, ohne Mitleid wie ohne Lust. In den Thaten eines solchen Ungeheuers liegt nichts Dramatisches; da ist keine gute Bewegung, kein guter Gedanke, da ist kein Mensch. Mindestens ist der Don Juan von Moliere doch stets verliebt, wenn er liebt: er hat doch stets die Leidenschaft zur Entschuldigung, zwar nur die heftige Leidenschaft des Moments, aber doch eine Leidenschaft. Dieser Marana liebt nichts. Er entführt Theresa, weil sie seinem Bruder angehört, und leidet, daß Ines sich vor seinen Augen vergiftet, ohne zu bedenken, daß er nicht einmal in Ines Armen gelegen. Dies ist ein Böſewicht ohne Herz, ohne Mitleid, ohne Lust, ein kalter Böſewicht, der nicht einmal weiß, was er von einer Frau will. Sie können nicht glauben, wie traurig und elend dies Alles erscheint, weil ein wenig Leidenschaft, Sehnsucht und Liebe fehlt.

Ist es Ihnen jetzt gefällig, daß wir wieder umkehren? Vom Himmel sind wir in die Schenke gerathen, von der Schenke wollen wir jetzt in die Eingeweide der Erde hinabsteigen. Im zweiten Akt sahen wir Don Joses mit dem Teufel sich in einen Schlund hinabstürzen. Dieser Schlund führt zu einer Silbermine, diese zu einer Goldmine, diese wieder zu einer Diamantenmine und diese endlich führt uns geradeswegs zum Grabe des alten Herzogs de Marana. „Wollt Ihr den kürzesten Weg nehmen? fragte der Teufel Joses. Don Joses antwortete darauf mit Ja. Dies nennt also der Teufel den kürzesten Weg. Endlich befindet sich Don Joses in dem Grabe seines Vaters. Joses hält die Anerkennungsakte in der Hand, welche Don Juan in der ersten Scene dem Mönche entwendet hat. Anstatt dieses Papier zu vernichten, warf es Don Juan seinem Bruder in's Gesicht, und da nun nichts als die Unterschrift des Verstorbenen

fehlt, ſo bittet Joſes den väterlichen Leichnam, ſich wieder zu beleben, die Feder zu nehmen und ſeinen Namen unten hinzuſetzen. Wie wunderbar! der Cadaver belebt ſich, nimmt die Feder, unterzeichnet die Akte, wie ein würdiger Schüler von Brard und Saint Omer. Hierauf kehrt er wieder in ſein Grab und zu ſeiner Ruhe zurück.

Don Joſes am Ziele ſeiner Wünſche, entflieht mit der unterſchriebenen Akte; er iſt ſo glücklich, daß er ſeinen Teufel darüber vergißt, der an dem Eingange der Gruft eingeſchlafen iſt. Aber der Teufel erwacht zur rechten Zeit, durchrennt mit einem Satze die drei Minen, der Diamanten, des Goldes und des Silbers und iſt bald wieder bei Don Joſes, um von ihm den Lohn für ſeine Commiſſion zu begehren.

Ich darf Ihnen wohl nicht bemerken, daß man aus dieſer Idee ſchon eine komiſche Oper gemacht hat, wo ein Todter nämlich vergeſſen hatte, ſeine Unterſchrift zu geben. Dies iſt dem Roman Redgauntlet von Walter Scott entnommen.

Allein was mehr verdient bemerkt zu werden, iſt die falſche Anſicht, die Herr Alexander Dumas von Göthe's Mephiſtopheles hat. Was die Kraft, den Reiz, die Intelligenz des finſteren Geſellen Fauſts bildet, iſt, daß Mephiſtopheles kein Teufel, ſondern ein Menſch iſt; er beſitzt Leidenſchaft, Ironie, Vorſicht, Geiſt, Sarkasmen, Kaltblütigkeit, Muth, alle guten und böſen Eigenſchaften, die den ausgezeichneten Menſchen machen. Je mehr er ſich der Menſchheit nähert, deſto dramatiſcher wird Mephiſtopheles. Glauben Sie denn nun, daß wenn der große Dichter ſich begnügt haben würde, ſeinem Teufel eine rothe Mähne, einen langen Schweif und zwei kleine Hörner zu geben, man ſich für dieſen zum Teufel gemachten Menſchen intereſſiren könnte? Kaum würde er einigen kleinen Kindern und einigen guten Frauen Furcht eingejagt haben, obſchon dieſe ſich bald an ihn gewöhnt hätten. Der Teufel aber, wie ihn Göthe genommen, der zum Menſchen gemachte Teufel, flößt uns Furcht ein; man fürchtet ihn wie ſeines Gleichen, man zittert vor ſeinen Sarkasmen, als wären

ſie tödtlich. Tanzt er mit einem jungen Mädchen, ſo fühlt es ſich ſanft erglühen, weil es mit einem glühenden jungen Menſchen tanzt; duellirt er ſich, kreuzt ſein Stahl den eines Andern, ſo ſticht ſein Feind tapferer drauf los, weil er eigentlich nur einen gewandtern Raufdegen vor ſich hat. Alſo iſt Mephiſtopheles deſto ſchrecklicher, je beſſer ihn ſein Schöpfer mit fleiſchiger Hülle umgeben. Statt dieſes Mannes, der über Alles lacht, alle Welt verſpottet, mit flammenden Augen die Stadt durchzieht, ein Lächeln auf den Lippen, die Hand ſtets offen, den Flammberg gezogen, den Hut auf dem Ohre, zeigen ſie uns einen Teufel aus der Hölle, der nach Schwefel riecht, und ſie werden nur ein ſehr großer Melodramenfabricant genannt werden können. Der größte Dichter würde ſich in etwas Pixerecourt Aehnlichem verwandeln, und ſeine lebendigſte Schöpfung, ſein größter Ruhmestitel, würde kaum ein elender Abklatſch ſeyn ohne Geiſt und Kraft und Farbe. Darum hätte man nicht an dem Mephiſtopheles von Göthe rühren ſollen, weil dies ein vollkommener Held war; oder wenn man es dennoch mit frevelnder Hand gewagt, ſo hätte man ihn genug ehren müſſen, um ihn nicht mit Hörnern und Flügeln von Pappendeckel zu vermummen und mit allen jenen grotesken Attributen des alten Teufels aus der Hölle, wie man ihn auf den colorirten Bilderrahmen der Jahrmärkte ſieht. Vor allen Dingen achte man die Meiſterwerke, entſtelle nicht die Typen, entwürdige nicht ſchöne Charaktere. Man nehme nicht Corneille den ſchönen fünften Akt der Rodogune, um eine Melodramenſcene daraus zu machen; man plündere nicht Göthe's Mephiſtopheles, um einen Komödienvertrauten daraus zuzuſtutzen. Achtung den großen Männern und den großen Dingen, wenn Ihr wollt, daß man Euch wieder ſchone!

Wir haben ſchon bemerkt, daß der größte Feind des Stückes von Alexander Dumas hauptſächlich in der rapiden und plumpen Erſcheinung der Helden beſteht, die einander unbekannt, und der Scenen, die unter ſich ſo verſchieden ſind. Bald mit den Engeln, bald mit den Dämonen; heute mit Tereſa, morgen mit

Ines; im Himmel und in der Hölle; in der Schenke und in der Kirche; auf dem Kirchhof und in der Goldmine; bald ganz in Prosa, bald ganz in Versen; unter Lästerungen und Litaneien; was soll da ein armer Zuschauer anfangen, so hin und her geworfen, bald oben bald unten, vom Laster zur Tugend, von der Hoffnung zur Verzweiflung! Kaum besinnt man sich noch, wer der eigentliche Held dieser neuen Komödie sey. Bald erscheinen Don Juan, Don Joses, Don Sandoval, Teresa, Ines, der Engel, der Teufel, ein jeder von ihnen zieht die Aufmerksamkeit des Parterres ganz auf sich; keiner davon bescheidet sich, den zweiten Platz einzunehmen; man könnte sie mit Rennpferden vergleichen, die um die Wette laufen, ohne zu wissen wohin. Kaum daß Don Joses seine Anerkennung von seinem verstorbenen Vater unterschreiben lassen, als das Stück von Neuem beginnt. Dieses Mal sehen wir uns in einem Nonnenkloster. Der liegende Engel, der im dritten Akte mit der heiligen Jungfrau gesprochen hatte, ist jetzt eine sanfte kleine Nonne, welche einst die Schwester der Donna Ines war. Wie ist das zugegangen? Wie hat die Seele die Schwester der Donna Ines verlassen, um der Seele des Engels Platz zu machen? Herr Dumas vergißt uns das zu sagen. Bald sehen wir Don Juan de Marana im Namen der Verstorbenen im Kloster erscheinen. Erinnern Sie sich, daß Don Juan dieses Mal unter dem Schleier keiner Seele einer Sterblichen, sondern einen Engel in Person in einer sterblichen Hülle begegnen wird. Es ist also wohl anzunehmen, daß er dieses Mal etwas mehr Widerstand finden dürfte, als bei Teresa zum Beispiel und allen den Andern. Schon zur Ehre des Himmels sollte dieser Engel sich besser gegen den Verführer vertheidigen als die irdischen Weiber. So wollte es die Wahrscheinlichkeit; und nicht einmal die historische, sondern die phantastische Wahrscheinlichkeit, welche die gemeinste von allen Wahrscheinlichkeiten ist; so wollte es selbst das Interesse des Drama, welches Herr Dumas aus so vielen Rückerinnerungen aufbaute. In Gegenwart des Engels sollte Don Juan schon bei dem ersten

Angriff mit Verluſt zurückgeſchlagen werden; aber nein, der angegriffene Engel vertheidigt ſich nicht beſſer, wie ein ſimpler Menſch. Don Juan redet den Engel in der Kirche an mit derſelben Sicherheit, demſelben Dünkel und derſelben inſolenten Fadheit, womit er Donna Tereſa anredete. Veni vidi vici! iſt die Deviſe Don Juans. Der Engel, welcher doch wiſſen muß, daß Don Juan nichts als ein Libertin iſt, weicht nach dem erſten Verſuche. Bei dem erſten Worte, welches Don Juan ſagt, antwortet der Engel: „Ich liebe dich!“ Don Juan ſchlägt ihm vor, ihn zu entführen und der Engel antwortet: „Entführe mich!“ Es iſt dieſelbe Geſchichte wie mit Tereſa. Don Juan entführt den Engel mit denſelben wohltönenden Worten und auf demſelben Pferd.

So ſtehen die Sachen, als plötzlich Herrn Alexander Dumas das Maskenterzett aus Mozarts Don Juan einfällt. Sie in Deutſchland kennen wohl gar gut dieſes majeſtätiſche Auftreten der Rache in drei Perſonen, welche das Feſt Don Juans zu ſtören kommen. Kaum daß die drei Masken einige Schritte in den Saal gethan haben, als man von einem unerklärlichen Schauer ergriffen wird. Der Ball beginnt. Man tanzt die Menuet bei den rauſchenden Tönen von drei Orcheſtern. Don Juan, ganz von ſeiner Leidenſchaft umſtrickt, zieht ſein Schlachtopfer in ſeine Gemächer, als mit einem Mal der Lärm losbricht, anſchwillt, ſeinen Gipfel erreicht; man kommt, man ſtößt die Thür ein, man zertrümmert ſie; Don Juan zittert hier zum erſten Mal.

Dieſe Scene iſt ein Meiſterſtück und Herr Alexander Dumas entlehnt ſie von Mozart! Seine Racheſcene wird von Todten geſpielt. In dem Augenblick, wo Don Juan de Marana im Kloſter auf den Engel wartet, um ihn auf ſeinem Pferde zu entführen, wird er von einer ſteinernen Bildſäule bei den Haaren ergriffen, die zu gleicher Zeit den Commandanten und die Braut Zampa's vorſtellt. In demſelben Augenblick kommen aus der Erde alle Schlachtopfer Don Juans hervor. Dieſe ſagt ihm: „Ich bin Tereſa!“ jene: „Ich bin Ines!“ dieſer hier: „ich Don

Sandoval!“ und jener andere: „ich bin der Mönch, den du getödtet!“ So ist ungefähr die letzte Scene des ersten Aktes in Lucrece Borgia, eine Scene, die von Herrn Hugo für Lebende geschrieben wurde und auf dem Theater des Herrn Dumas von Todten gespielt wird. Welch ein Unglück für einen geistreichen Mann, in einem und demselben Augenblick, vielleicht selbst ohne es zu wissen und gewiß ohne es zu wollen, Merimée, Mozart, Victor Hugo nachzuahmen!

Bei dem Anblick dieser Gespenster fühlt sich Don Juan de Marana, der weniger kühn ist als sein Großvater gegen die steinerne Statue war, von Schrecken und Reue durchdrungen. Er wirft sich auf die Knie und fleht um Gnade. Er schwört Buße zu thun. Eine Stimme, die Stimme nämlich der Jungfrau, bewilligt ihm eine Stunde. Hierauf kommt der Engel, um sich von Don Juan entführen zu lassen; aber dieser antwortet als ächter Trappist: „Il faut mourir!“ Bei diesen Worten geräth der Engel außer sich und wird ohnmächtig aus Verzweiflung.

Wenn wir nicht befürchten müßten, diese ganze Phantasmagorie gar zu ernst zu nehmen, so würden wir fragen, warum der Engel so außer sich geräth bei diesem plötzlichen Entschlusse Don Juans! Als Don Juan Lust bekommt, die Liste seiner Geliebten zu complettiren und einen Engel sogar entführen will, kann sich dieser vor Freude nicht lassen, und sagt zu seinem Verführer: „Ich bin's zufrieden!“ Wie Don Juan nun aber bereut und diese letzte Entführung aufgibt, die eine Entheiligung ist, so verzweifelt und klagt der Engel, wie die Tochter Jephtas auf dem Berge ungefähr aus derselben Ursache. Sie werden mir zugestehen, daß dieses ein sehr seltsamer Engel ist! Er hat den Himmel verlassen, um Don Juan zu retten. Dieses zu erfüllen, ist er ein Weib geworden, von einem unsterblichen Wesen ein sterbliches, das die Wonnen des Paradieses mit dem Elend der Erde vertauschte. Und dieser nämliche Engel, statt Don Juan zu retten, gibt ihm die schönste Gelegenheit zu seinen vielen Verbrechen noch einen solchen Frevel hinzuzufügen. Der Engel sollte sich ja freuen,

daß Don Juan durch seine Reue auf bessern Weg geräth, statt zu lamentiren wie eine junge Pensionairin, die ihren Cousin vergebens erwartet. — Mein Gott! wer wäre im Stande, solche Ideen zu erklären? Und eine Logik von Condillac kostet doch nur zwölf Sous! —

Letzter Akt. Endlich erblicken Sie ein Karthäuserkloster. Don Juan de Marana im härenen Gewand, bereut trotz seines guten Engels; er gräbt sein Grab. Ein Geruch von Heiligkeit verbreitet sich ringsum. Umsonst erwachen alle alten Passionen Don Juans, eine nach der andern; er widersteht ihnen, er bekämpft sie. Umsonst sucht die vorgebliche Schwester Jues, der gefallene Engel, Don Juan im Kloster auf; Don Juan widersteht selbst dem Engel. Und darf man es denn glauben? Der Engel, der expreß vom Himmel herniederstieg, um Don Juan zu retten, ärgert sich so darüber, ihn als Trappist zu finden, daß er wahnsinnig wird. Sein Wahnsinn ist wie der, der Ophelia im Shakespeare. Hr. Dumas konnte keinen dramatischeren und poetischeren Wahnsinn auftreiben und hat sich diesen daher ohne Umstände angeeignet. Indessen aber Shakespeare's Ophelia Sie zu Thränen rührt mit ihrem süßen Liede, daß sie wegen Hamlet singt, dem erhabenen Narren, macht die Wahnsinnige Don Juans keine Wirkung auf Sie, indem sie eine ziemlich schlechte Complainte singt, wie Bänkelsänger sie von Mordthaten haben und die nach einer bestimmten Melodie vorgetragen werden. Welche ungeschickte und gefährliche Nachahmung! Don Juan bleibt unüberwindlich selbst bei dem weinenden Engel, der sich freuen sollte. Nun kommt mit einmal Don Joses, Don Juans Bruder, dazu, derselbe Don Joses, dem Don Juan seine Anerkennungsakte und seine Geliebte geraubt, den er mit Ruthen schlagen lassen, der durch so viele Gold- und Diamanten-Minen ging, um sich in einem Grabmal die Unterschrift seines todten Vaters zu holen, der endlich den Teufel in seinem Gefolge hatte und von dem wir nun schon lange nichts vernommen haben. Nun gut! Da ist er, die Unterschrift seines Vaters in

der Taſche, ſteht er vor Don Juan, dem Karthäuſer und fordert ihn zum Zweikampf. Zuerſt mäßigt ſich der Pönitent. Er bittet ſeinen Bruder um Verzeihung und tritt ihm Namen, Erbe, Schlöſſer ab. Was kümmert das aber Don Joſes? Don Joſes will ſich mit Don Juan ſchlagen und hat zu dieſem Behuf zwei Degen mitgebracht. — En garde, Don Juan! Don Juan bleibt ruhig. Nun reißt ihm Don Joſes die Kapuze vom Kopf und ſchlägt ihm in's Geſicht. So gibt er ihm Beleidigung für Beleidigung zurück, Ohrfeige um Ohrfeige! Don Juan hält ſich nun nicht mehr. Er wirft die Kutte ab, nimmt einen Degen, ſchlägt ſich mit ſeinem Bruder und tödtet ihn. Jetzt iſt er aus chriſtlicher Buße Brudermörder geworden. Somit fängt das Drama noch einmal von Neuem an. Dieſe bewundernswerthe Scene hat Herr Alexander Dumas erfunden, ich ſage erfunden, denn er hat ſie ziemlich confus und ſchlecht verdaut in dem Roman des Herrn Merimée gefunden, der ihm daher die Ehre davon willig überlaſſen muß.

Die Scene verwandelt ſich und wir ſind in dem Spital des Kloſters; im Nonnengewand auf dem Bette liegt der Engel Don Juans ſterbend. Das arme Kind iſt nicht mehr wahnſinnig, aber noch immer verliebt. Sterben, ohne Don Juan geſehen zu haben! Vergebens öffnet ein Engel die Vorhänge und ſpricht vom Himmel; die Sterbende will nichts vom Himmel ſondern nur von Don Juan wiſſen. Da erſcheint der Teufel. Er war unter dem Bett verborgen an einer Stelle, wo man gewöhnlich etwas Anderes als Teufel zu verbergen pflegt. — „Wenn du Don Juan nach ſeinem Tode ſehen willſt," ſpricht dieſer Teufel zu dem ſterbenden Engel, „ſo gib mir tauſend Jahre deiner Ewigkeit." Der Engel, der um jeden Preis Don Juan ſehen will, gibt dem Teufel dieſe tauſend Jahr von ſeiner Ewigkeit. Der triumphirende Teufel zieht ein rothes Pergament und eine Feder aus ſeiner Taſche, ritzt den Engel am linken Arm und dieſer unterzeichnet mit ſeinem eigenen Blut ſeine, ſo zu ſagen, ewige Verdammniß. Alles kann ſchreiben in dieſem Stück, der Engel und die Teufel und

die Todten im Grab; man müßte einen eigenen Notarius bestellen, um alle diese gerichtlichen und außergerichtlichen Akte aufzubewahren. Sobald er gezeichnet, stirbt der Engel. Der Teufel, seiner Verpflichtung getreu, gibt ihm zuerst auf eine Stunde seine Seele und dann seinen Geliebten zurück. Wirklich kommt Don Juan, seiner Reue entledigt, mit Hülfe seiner Trappistenkutte in das Kloster. Was er eigentlich in diesem Kloster will, weiß er selbst nicht. Unser Held ist in diesem Augenblick übel dran; denn, wie er selbst sehr richtig bemerkt, hat er den Himmel durch seine Verbrechen und die Hölle durch seine Reue erzürnt. Er gehört weder Gott noch dem Teufel an. Erst beim Anblick, der in ihrem Bett liegenden Nonne, die bleich wie der Tod ist, ergreift Don Juan seine alte Flamme wieder. Er ruft den Leichnam, der ihm antwortet; er sagt ihm, was er ihm schon früher sagte: „Wir wollen fort," und der Leichnam antwortet ihm: „Wir wollen fort!" Don Juan, der immer ein gesatteltes Pferd bei der Hand hat, steigt mit der Todten auf's Pferd. Jetzt kommt ein wenig von der berühmten Ballade von Bürger — „Die Todten reiten schnell!" Nur daß in der Ballade der Todte die Lebende ergreift, während es hier der Lebendige ist, der mit dem Todten davon reitet. Man muß von Zeit zu Zeit seine Anleihen ein wenig verstecken.

So kommen sie, ich weiß nicht, in welchem Palast an, der von Todten bewohnt wird; ein Kammerdiener erscheint und bringt Don Juan ein goldenes Kleid. Dieser Kammerdiener ist der Domestik der Todten. Bald erhellen sich die Gewölbe des Palastes, und nun fängt ein Ball an, nämlich ein Todtenball und alle diese Todten sind maskirt. Don Juan mischt sich in eine höllische Quadrille und als er hierauf seine kalten Liebesphrasen wiederholt, fallen die Masken und Don Juan erkennt noch einmal Theresa, Ines, Karolina, Don Sandoval, Don Joses und alle die Andern. Diese schöne Scene gehört Richard III. von Shakespeare, der Todtenball aber Hrn. Fontan im Mönch. Immer zwei Nachahmungen für eine! Nachdem nun jeder Todte seine Maske

weggeworfen hat, sieht sich Don Juan der Nonne gegenüber, welche er entführte. Die Nonne, oder vielmehr der Engel, der bis zum Wahnsinn untröstlich war, über die Buße Don Juans, spricht jetzt zu ihm, nachdem er die Kutte weggeworfen: „Thu' Buße! thu' Buße!“ (Man weiß niemals recht, was diese Nonne eigentlich will.) Don Juan aber, der im vierten Akt so geschwind Buße that, will jetzt nichts mehr davon wissen. Wir müssen gestehen, daß er wohl der Frauen, der Zweikämpfe, der Orgien, der Lästerungen, der Tänze und der Thränen überdrüssig seyn kann. Und er könnte sich ein für allemal bekehren, wär' es auch nur um auszuruhen. Aber nein! Diesmal ist Don Juan so eigensinnig, wie sein Großvater bei der Statue. Er sagt: Nein! wie der Don Juan von Mozart. Als letzte Versuchung schließt sich die Nonne mit ihm in ein Marmorgrab ein, aber Don Juan widersteht immer. Sein Bruder Don Joses, der Todte, der sich durchaus mit Don Juan duelliren will, kommt in das Grab mit einem flammenden Schwerte; Don Juan nimmt das Duell mit so ungleichen Waffen an und wird auf den Tod verwundet. Er stirbt, ohne Buße gethan zu haben, und der Dichter, um mit einem einzigen Theater-Coup den Schluß dieses Drama's herbeizuführen, schreibt mit großen Buchstaben auf ein Transparent: Erbarmen! und auf der andern Seite: Rache! Bei diesen Worten schwebt ein Engel von Pappendeckel mit einem Schwert von Pappendeckel herbei, gleichsam um die Verwirrung durchzuhauen und schreibt: Gerechtigkeit! Der Vorhang fällt.

Hier ruht Don Juan de Marana, der letzte der Don Juans.

Verweilen wir hier. Dergleichen Erzählungen bedürfen keines Commentars; dergleichen Versuche entschlüpfen jeder Kritik. Die einzige Gerechtigkeit, die man diesen namenlosen Werken angedeihen lassen kann, ist die Analyse, die strenge, unbeugsame Analyse. Doch kann ich diesen Artikel nicht beendigen, ohne laut zu klagen, wie ein edler Geist sich zu solchen unnützen und elenden Uebertreibungen verleiten lassen konnte, ein Geist, dem der Hochmuth verderblich ward, und der bei angestrengter Arbeit, bei starkem

Studium und ein wenig Bescheidenheit berufen zu seyn schien, einen schönen und ehrenvollen Platz unter den kühnsten, leidenschaftlichsten und auf die natürlichste Weise inspirirtesten dramatischen Dichtern einzunehmen, die, wenn nicht der Stolz, doch mindestens der Schrecken und das Interesse unseres Theaters waren, seit Beaumarchais, diesen mitinbegriffen.

Und Herr Alexander Dumas hatte vor den Augen das edelste Beispiel der Achtung, welche ein großer Künstler immer dem Publikum, seinem höchsten Richter, schuldig ist. Das Beispiel Herrn Meyerbeers, des großen Schöpfers der Hugenotten, der unter uns eine neue Popularität errang durch Mühe, Fleiß, Eifer, Bewußtseyn, Genie; denn von diesem Allem, mein Herr, finden Sie Bestandtheile in der neuen Oper von Meyerbeer.

* Der Kritiker, der Rechenschaft von einem Bilde des Museums geben will, der vor einem Rembrand oder Rubens stehen bleibt, ist nicht verpflichtet, zu untersuchen, um es Ihnen sagen zu können, auf welches Stückchen Leinwand, Kupfer oder Holz diese großen Meister ihre Farben geworfen haben. Er darf Ihnen nur von dem Genie sprechen, welches Leben, Bewegung, Gedanken, dem schlechten Stücke Leinwand gibt, das sich abnützen kann, und das man morgen mit einem andern Stücke ersetzt hat. Wer war der Leineweber, der diese Leinwand dem großen Maler gewoben? wer war der Schmidt, der mit lauten Hammerschlägen dieses Stück Kupfer dehnte? wer der Tischler, der dieses Eichenbrett hobelte? wen kümmert das? Bewundern Sie, ohne sich stören zu lassen, diesen Rembrand oder diesen Rubens.

Wir hingegen sind nicht so glücklich, als jener Kritiker, wir sollen Alles erschauen in dem Werke eines Mannes von Genie,

---

* Dieser Bericht über die Hugenotten ist von dem Verfasser dem Feuilleton des Journal des Debats zum Abdruck übergeben worden, weil nach seiner eigenen Aussage: „es ihm nicht möglich war, einen Artikel, den er einmal gewissenhaft und mit Fleiß niedergeschrieben über denselben Gegenstand noch einmal mit andern Worten zu geben.“

D. H.

was oben und was unten, Farbe und Leinewand, Hammerschlag und Pinselstrich, die Arbeit des Handwerkers und das Werk des Mannes von Talent; wir müssen Ihnen mit einem Worte sagen, was an dem Gedicht, was an der Musik der neuen Oper sey; ja noch mehr, wir müssen mit Ihnen von Herrn Scribe sprechen, bevor wir Herrn Meyerbeers erwähnen.

Dies ist unser harter Vorwurf; je nun, fangen wir einmal an:

Im ersten Akt vereinigt der Graf von Nevers in seinem Schlosse mehre junge Herren vom Hofe: Cossé, Rhoré, Tavannes, junge Katholiken. Diese Herren überlassen sich ihren Spielen und singen Liebe und Thorheit. Der Herr des Schlosses meldet ihnen einen neuen Kameraden, Raoul de Nangis. Dieser ist ein Hugenott, übrigens ein hübscher junger Mensch. Er hat zum Freunde, Stallmeister, Vertrauten und später sogar zum Beichtvater einen alten Diener, Namens Marcel. Dieser Marcel ist, wie Sie sehen, ein Factotum. Sobald der Fremdling sich zu Tische gesetzt hat, singen die Gäste eines jener famösen Lieder, von denen Herr Scribe neulich vor dem versammelten Institut gesagt hat: „Nehmen Sie an, daß die Komödie und die Geschichte verloren gingen, so wird mein Lied alle diese Dinge ersetzen.“ Dieses Lied ist übrigens nicht so außerordentlich, und der letzte Gast des Caveaux, d. h. der nüchternste, könnte ein eben so vortreffliches machen:

A table, amis, à table!
Bonheur delectable,
Bonheur véritable,
Plaisir seul durable
Qui ne trompe pas!

Nehmen wir an, daß alle Lieder von Desaugiers verloren gingen, so würde dieses sie nicht ersetzen! Nachdem jeder Gast sein Lied gesungen, beginnt der gute Raoul seine Romanze. Er erzählt, daß er in dem Lande von Tours ein junges Mädchen gesehen habe, dessen Namen er nicht weiß; aber sie war so schön!

Es liegt ſo viel Zärtlichkeit in der Stimme und dem Geſange Raouls, daß Marcel, ſein alter Diener, darüber unruhig wird. Jetzt fängt der ſtrenge Hugenott vorn auf der Scene einen lutheriſchen Choral zu ſingen an, der ſcharf die weltliche Luſt durchſchneidet; aber die jungen Katholiken achten nichts, weder die Liebe, noch den Diener, noch den jungen Raoul. Jetzt meldet ein Page des Herrn von Nevers, daß eine junge Schönheit ſeinen Herrn zu ſprechen wünſcht. Zuerſt zaudert Nevers; als aber der Page ihm ſagt, daß es weder Mad. de Rainey, noch die Marquiſe d'Entragues, noch die junge Gräfin ſey, ſo geht er zu der Dame, während ſeine Freunde ganz leiſe ſingen: L'avanture est singulière! Mir ſcheint aber, daß bis jetzt die Avanture nicht im Geringſten ſeltſam ſey; aber nur Geduld, die neugierigen Herrchen ſtecken die Naſe zum Fenſter hinaus und ſehen die Dame. Aber wer iſt ſie? Als die Reihe an Raoul kömmt, ſteckt auch dieſer die Naſe zum Fenſter hinaus und ſchreit: Ah grands Dieux! Es iſt die ſchöne Unbekannte von Raoul. Und nun ſingen gleich die jungen Herren: L'avanture est plus piquante. In demſelben Augenblick fragt ein anderer Page in glänzender königlicher Livree nach Raoul de Nangis. Man zeigt ihm denſelben, und der Page übergibt Raoul ein ſchönes Rendezvous anonymer Liebe. Nicht ſo anonym jedoch, daß nicht ein Jeder gleich das Siegel kennt, Wappen und Deviſe der Königin Marguerite. Raoul läßt Alles mit ſich machen; man verbindet ihm die Augen, und er geht fort, von dem ſchönen Pagen geführt, ohne auf die Ermahnungen ſeines Dieners Marcel zu hören.

Der zweite Akt begibt ſich in den Gärten von Chenonceaux, dem ſchönen Ort der Luſt und der Liebe, dem blühenden Seitenſtück des Schloſſes Anet und des Pavillons von Luciennes. Die Königin Marguerite von ihren Ehrendamen und Pagen umgeben, überläßt ſich allen Freuden ihrer zwanzig Jahre. Sie ſingt, ſie lacht, ſie intriguirt, ſie bereitet ſich vor ein Bad zu nehmen; ſie hat einen hübſchen Pagen, der ſie anzieht; endlich erwartet

ſie auch den ſchönen Raoul, nicht für ihre Rechnung, ſie iſt noch nicht mit dem König von Navarra verheirathet, ſondern für Rechnung ihres Ehrenfräuleins, Valentine de St. Bris, Valentine, die Unbekannte Raouls. Als man Raoul ohne Binde vor die Königin führt und er die Königin ſieht, verliebt er ſich ſogleich in ſie. Die Königin ſagt zu ihm: „Nicht mich muß man lieben, ſondern die Mlle. de St. Bris.“ Raoul erwidert: „Ich werde gehorchen!“ Er liebt, was man will. Nun ſieht man über eine große Treppe alle Edelleute, die wir ſchon kennen gelernt haben, in den Garten herunterſteigen, Mr. de St. Bris an ihrer Spitze. Er empfängt Raoul freundſchaftlich und bewilligt ihm ſeine Tochter. Alles ſcheint damit zufrieden zu ſeyn, mit Ausnahme Marcels, des fanatiſchen Dieners. Als hierauf die Königin Margarethe Raoul ſeine Verlobte, Valentine, vorſtellt, dieſelbe Valentine, die er liebt, dieſelbe Valentine, die am vergangenen Morgen das heitere Trinkgelag des Grafen von Nevers ſtörte, da wird ſie von Raoul verſchmäht. Er will ſie nicht! Er ruft es vor aller Welt aus. Allgemeines Erſtaunen. Große Wuth des Herrn von St. Bris. Die arme Valentine fällt in Ohnmacht; Marcel, der Diener, triumphirt. Aber werden Sie nicht ſagen, warum iſt das Fräulein von St. Bris auch allein zum Herrn von Nevers gegangen, als noch dazu das Haus dieſes Herrn von Nevers voll von jungen indiscreten Männern war? Und was hatte ſie bei Herrn von Nevers zu thun? Mein Gott, nichts Natürlicheres auf der Welt: Fräulein von St. Bris, die Braut des Herrn von Nevers, ging zu ihrem zukünftigen Gemahl, um ihn zu bitten, ihrer Hand zu entſagen. Herr Scribe erzählt es uns ja ſelbſt:

A la fille d'honneur, la Reine Marguerite
A conseillé cette étrange visite.

Und da Herr Scribe in Perſon die Viſite für étrange erklärt, ſo haben wir nichts einzuwenden.

Im dritten Akte ſind wir in Paris, und zwar auf dem ſchlechteſten Platze daſelbſt, dem Pré aux clercs, angefüllt mit

Wirthshäuſern, Studenten, Griſetten, Soldaten, Zigeunern und Freudenmädchen. Dies Alles aber verhindert die vornehmſten Leute nicht, ſich während dieſes Aktes an dieſem Platze zu treffen. Hier trinkt Alles und liebelt, wie es Gebrauch und Sitte in ſeiner Verfaſſung mit ſich bringt. Den Katholiken finden wir hier galant und zärtlich, den Hugenotten ſpöttiſch und händelſüchtig. Hieher kommt Valentine von St. Bris, um ſich mit Herrn von Nevers zu verheirathen. Warum nimmt Herr von Nevers Valentine ſo ſchnell nach jener étrange visite? Der Dichter nimmt ſich nicht die Mühe, es uns zu ſagen. Nach der Vermählung verlangt Valentine, ſich im nahe gelegenen Kloſter zu ſammeln. Ihr Vater willigt ein. Kaum iſt dies geſchehen, ſo empfängt derſelbe ein Cartel von dem jungen Raoul. Mit welchem Rechte ſchickt dieſer dem Herrn von St. Bris ein Cartel, der nichts gethan hat, als ihm ſehr höflich ſeine Tochter anzubieten? Auch iſt der gute Mann ſehr unangenehm überraſcht. Sein honetter und loyaler Freund, Maurevert, gibt ihm zu verſtehen, daß er ſein Leben in einem Zweikampf nicht ausſetzen ſoll. „Es gibt andere Mittel, die der Himmel heiligt.“ Als ein Edelmann, der einem andern Edelmann Rathſchläge ertheilt, bedient ſich dieſer Maurevert einer ſeltſamen Sprache. Und warum dieſes unnütze Verbrechen? Werden die Katholiken nicht bald darauf in dem gehäßigſten Lichte gezeigt? Was für Nothwendigkeit war, ſie noch mit dieſem Blutfleck zu bezeichnen? Und wozu dieſe kleine Infamie einer Meuchelei in dem Augenblicke, wo die große Schändlichkeit der Bartholomäusnacht ſich vorbereitet? Herr Scribe wollte einmal Katholiken verſpeiſen und erlabt ſich daran nach Herzensluſt; kurz es kommt der edle Graf von St. Bris mit dem edeln Grafen von Maurevert mit andern edeln Grafen, Vicomtes, Vicedoms, Marquis und Baronen überein, daß ſie ſich mit Raoul de Nangis nicht ſchlagen wollen, daß ſie ihn aber nebſt ſeinem Bedienten in einer Stunde zu morden gedenken.

Glücklicher Weise hört Valentine die Vorschläge ihres Vaters. Hinter einem Pfeiler, wo sie verborgen war, sieht sie Marcel, ruft ihm und erzählt ihm das Vorhaben, das seinen Herrn bedroht:

Fais en bien ton profit,
Adieu! cela suffit.

Der gerührte Marcel ergreift ohne Umstände die Hand dieser schönen Herzogin von Nevers und sagt zu ihr: „Weine nicht, meine Tochter!“ Dieser Marcel ist ein dreister Hugenot. Im ersten Akte hat er mit Herrn von Nevers getrunken; im zweiten Akte kam er, ohne eingeladen zu seyn, zur Königin Marguerite; im dritten Akte duzt er und nennt seine Tochter die Frau Herzogin von Nevers! Kaum ist Valentine wieder hinter ihrem Pfeiler versteckt, so kehrt ihr Vater mit seinen vier Zeugen zurück. Man mißt die Schritte und die Waffen, und dies ist der Augenblick, wo der Graf Maurevert mit seinen Meuchelmördern hinter einem Baume hervortritt. Die Mörder stürzen sich auf Raoul und Marcel. Dieser ruft zu Hülfe. Plötzlich strömen aus den benachbarten Schenken Haufen hugenottischer Soldaten und Freudenmädchen herbei, und zu gleicher Zeit eilen von der Seite der Kirche katholische Soldaten mit ihren respectiven Geliebten herzu; statt eines Kampfes von Männern mit blanken Waffen haben wir es mit einem Kampf von Grisetten beider Bekenntnisse zu thun. Der Akt schließt mit der Dazwischenkunft des Herrn von St. Bris und der Königin Marguerite. Aber mein Gott! wie kommt denn zu dieser Stunde die Königin Marguerite auf den Pré aux clercs?

Vierter Akt. Wie Sie bis jetzt gesehen haben, hat der Herr Dichter sich wegen der Bartholomäusnacht nicht im Geringsten incommodirt. Es hat gar nicht den Anschein, als wenn er daran dächte. Wir frühstückten mit ihm bei Herrn von Nevers; dann hat er uns in den Gärten von Chenonceaux spazieren geführt und gab uns ein Souper in schlechter Gesellschaft,

in den großen Kneipen des Pré aux clercs. Aber das war Alles. Jetzt führt er uns auf eine Soirée bei dem Grafen von Nevers. Raoul wollte Valentine wiederſehen und tritt zu ihr durch die Thür ein. Die beiden Liebenden haben kaum Zeit, ſich ein paar Worte zu ſagen, als der Herr von St. Bris mit dem Herrn von Chavannes und andern Katholiken erſcheint. Raoul verbirgt ſich auch hier hinter einen Pfeiler, der ſich in dieſem großen Saale befindet. Der Graf von St. Bris erzählt ſeinem Schwiegerſohn und ſeiner Tochter, daß die Hugenotten noch dieſen Abend um Mitternacht getödtet werden ſollen. Bei dieſer Neuigkeit ſchreien alle Katholiken:

Pour cette cause sainte
J'obeirai sans crainte,
L'orsque de l'Auxerrois
La cloche aura sonné pour la seconde fois.

Allein unter allen dieſen Wüthenden zerbricht Herr von Nevers ſeinen Degen. Es iſt der einzige Katholik in dieſem Drama, der noch ein wenig honett iſt. Herr von St. Bris läßt ſeinen Schwiegerſohn durch ſeine Leute verhaften. Jetzt ziehen die Katholiken ihre Dolche, welche von drei Mönchen geweiht werden. Man zerſtreut ſich. Raoul kommt hinter ſeinem Pfeiler hervor; Liebesſcene zwiſchen Raoul und Valentine; Liebe und Pflicht zerren an dem jungen Menſchen nach einander. Die Pflicht ſiegt. Er ſpringt aus dem Fenſter bei dem Läuten der Sturmglocke, um ſeine Brüder aufzuſuchen und mit ihnen zu ſterben.

Nun aber beſonders im fünften Akt hat Herr Scribe mit vollen Händen die Macht ſeiner Imagination, den Reichthum ſeines Styls, die Stärke ſeiner Gedanken und beſonders die gewiſſenhafteſte hiſtoriſche Treue ausgeſchüttet, die aus ihm einen dramatiſchen Dichter ohne Gleichen machen. Zuerſt erblicken Sie im fünften Akte einen Ball. Es iſt die Königin Marguerite, die mit ihrem Gemahl, Heinrich von Navarra, tanzt. Raoul erſcheint plötzlich auf dem Feſte und der Chor ruft aus:

O forfait inoui!

Nach dem Ball ſieht man ein proteſtantiſches Kloſter. Hier kommen die Hugenotten, die das Blutbad noch verſchont hat, ganz außer ſich an. Dann kommt Marcel verwundet; dann Raoul; endlich Frau von Nevers. Sie iſt Wittwe, ihr Mann iſt ermordet worden; er war den Katholiken nicht katholiſch genug. Valentine will zuerſt Raoul retten, indem ſie ihm ihren Glauben und ihre Hand reicht. Raoul nimmt aber nur die Hand Valentinens an. Mithin muß Valentine den Glauben ihres neuen Gemahls annehmen. Sie bekehrt ſich zur Reformation und ſchwört den Katholizismus in die Hand des Bedienten ihres Mannes ab. Marcel vermählt hierauf die beiden Gatten. Nun kommen die Würger, Marcel wird auf dem Fleck getödtet, Raoul wird verwundet; Frau von Nangis zieht ihren Gatten fort. Jetzt ſieht man einen weiten Platz und auf dieſem Platz Raoul und Valentine. Eine Patrouille zieht vorüber. Qui vive! ruft der Hauptmann. Trotz Valentinen ſchreit Raoul: Hugenot! — Feuer! ſchreit Herr von St. Bris und ſo tödtet er ſeine Tochter und ſeinen zweiten Schwiegerſohn.

In demſelben Augenblick wird die Königin Marguerite in einer Sänfte vorüber getragen und dieſes Mal erſcheint ſie noch unpaſſender als auf dem Pré aux clercs.

Dies iſt das ſchlecht gewobene Linnen, welches Herr Scribe gewagt hat, einem Meyerbeer zu liefern, um das Drama hineinzuſticken, welches er im Kopf und Herzen trug. Aber beim Himmel! Sie werden bald ſehen, wie wenig ſich der große Künſtler aus der Leinwand machte und daß er ſeinem Handlanger zum Trotz ſie mit ſo vieler Grazie, Geiſt, Kühnheit, Feuer und Genie zuzubereiten wußte, daß der Zuſchauer ſehr bald den unförmlichen Canevas darüber vergaß, deſſen der Componiſt ſich zu bedienen gezwungen war. Wie gerne würde ich daher von der Leinwand zum Gemälde, vom Handlanger zum großen Meiſter, von dem Werke des Herrn Scribe zum Werke des Herrn Meyerbeer übergehen, wenn die Beurtheilung dieſes muſikaliſchen Meiſterwerkes als ſolches nicht zu ſehr außer dem

Vereiche läge, das ich mir bei diesem Schreiben vorgesetzt. Auch habe ich erfahren, daß die Schönheiten der Composition bereits in Deutschland durch gründliche Kritiken gewürdigt und durch die neuerliche Herausgabe des Klavierauszugs bekannt geworden sind.

Was hat hier der große Meister geleistet! Gleich die erste Romanze Raouls, wie ist sie doch der ätherische Ausdruck einer jungfräulich verschämten Liebe! Die rücksichtsvolle Begleitung der Viole vollendet den Contrast dieser keuschen Melodie mit den ausgelassenen Gesängen der jungen Hofleute. Eine feste Burg ist unser Gott! das stets mit neuem majestätischem und grandiosem Accompagnement von Marcel intonirt wird, ist der Talisman, wodurch es Meyerbeer gelungen, aus dem schlichten Diener einen dramatischen Helden zu bilden, und welchen Helden aus dem hugenottischen Figaro, wie ihn Herr Scribe erfand.

Ebenso mußte Meyerbeer die schlechten Verse, die ihm geboten worden waren, in eine musikalische Stellung bringen.

Im vierten Akte wird Alles aufgeboten, was Liebe, Mitleid, Schrecken und Rührung vermögen. Dieser Akt beginnt mit einem jener gemessenen Dialoge, die Herr Scribe eine Scene benennt und der dazu dient, das Gemetzel der Bartholomäusnacht zu verabreden. Eine Menge schöner Sachen, die eben so schnell liegen bleiben, als sie aufgehoben wurden, sind in diesem Dialog zerstreut. Aber die wahre Musik bemächtigt sich erst der Scene bei dem Eintritt der Mönche. Durch die einfachsten Mittel wird hier der größte Effekt hervorgebracht.

Robert war der Himmel und die Hölle; die Hugenotten bannen uns in einen kleinen blutigen Winkel der Erde mit einem sehr niedrigen und eingeschränkten Horizont. Und dennoch hat Meyerbeer in diesem Horizont den gigantischen vierten Akt geschrieben, dem nichts in seinen früheren Werken an die Seite gestellt werden kann. So hat er seinem Mitarbeiter zum Trotze, der mehr noch schlief als gewöhnlich, sich selbst Helden und Gedicht erschaffen. Herr Scribe hat ihm Leichname überliefert, die Meyerbeer mit seinem Hauche belebte. Herr Scribe übergab ihm

einen jungen Abenteurer mit gelben Stiefeln, ein junges Fräulein Valentine im weißen Kleide, eine leichtfertige Prinzessin, Namens Marguerite, einen guten, seinem Herrn sehr ergebenen Diener, Namens Marcel, dies Alles von dritter Qualität und gut genug, eine komische Oper daraus zu machen; aber was hat Meyerbeer Alles aus diesen Todten gemacht! Welche Leidenschaft flößte er dem jungen Menschen ein! mit welchem Schmerz durchströmte er die Seele Valentinens! mit welcher pikanten Anmuth umgab er diese junge Königin, und welchen tiefen und originellen Sinn verlieh er diesen schlecht gereimten Gemeinplätzen! Besonders aber, wie schuf er Marcel um, diesen Bedienten des Herrn Scribe mit der Treue eines Pudels und voll entlehntem Puritanismus. Der Musiker gab Marcel die rohe Größe, die Unbeugsamkeit einer naiven Ueberzeugung und eines edlen Charakters, ein Vaterherz für den Sohn seines Herrn und die Erhabenheit der religiösen Begeisterung.

Die Ausführung dieses ungeheuern Werks übersteigt manchmal das Kraftvollste, das wir gehört haben, und Frankreich kann mit gutem Rechte stolz seyn auf die unwiderlegbare Superiorität seiner Künstler. Das Orchester des Herrn Habeneck überwindet eine unglaubliche Menge unerhörter Schwierigkeiten und die Chöre machen Rouladen und foudroyante Läufe, wie sie nur meisterhaft gespielte Instrumente hervorzubringen im Stande sind. Ein ungeheurer Fortschritt in diesem Theile der Kunst. Dasselbe läßt sich noch in höherem Grade auf die Solosänger anwenden.

Wenn Sie mich aber jetzt nach dieser höchsten Anstrengung eines Mannes von Genie, der das letzte Wort in seiner Kunst haben wollte, befragen: wie wird es mit der Musik in der Zukunft werden? so muß ich Ihnen antworten, daß dieses mir das Ende aller Musik zu seyn scheint, und daß nach dieser Anwendung aller Kräfte, aller Intelligenzen, aller Instrumente und aller Stimmen bei der Ausführung dieses Werkes keine menschliche Imagination im Stande ist, vorauszusehen, was jetzt noch kommen kann, wenn überhaupt noch etwas kommen soll.

Was aber liegt daran? Die Zukunft gehört Gott, der Meisterwerke erschafft. Wir wollen uns also mit vollkommener Ruhe dem Eindrucke der Gegenwart überlassen.

„Komm mit mir“, sprach Cäsar zu seinem Freunde Quintus, „ich bereite dir diesen Abend ein schönes Fest auf dem aventinischen Berge. Komm, wir wollen die Verse Homers singen bei dem Brande der Stadt des Romulus!“ —

Dies ist, mein Herr, die lange unparteiische Geschichte unseres Theaters. Hätte ich mehr Zeit gehabt, so würde sie nicht so lang geworden seyn; ein anderes Mal will ich meine besten Kräfte daran setzen — Entschuldigen Sie die Fehler des Autors.

Jules Janin.

Digitized by Google

Künstler-Porträts,

skizzirt von

August Lewald.

Digitized by Google

Vorhalle.

Ich mache mich zum Cicerone einer Bilderreihe, die ich hiemit in diesem Werke eröffne und fortzusetzen gedenke. Alles was die freundlichen Beschauer hier finden, ist von mir genau gekannt und beobachtet worden; Alles was ich zur Erklärung des Bildes hinzufüge, ist aus der Erinnerung flüchtig zusammengetragen, und weder sind hiebei die Originale, noch todte Quellen um Rath gefragt worden. Die Porträts sind daher nur in leichter Weise skizzirt, und das Andre macht keinen Anspruch auf biographische Treue und Ausführlichkeit. Ob ausgeführtere Gemälde und weitschweifigere Nachrichten über Lebensverhältnisse interessanter gewesen wären, wage ich hier nicht zu bestimmen, zu meinem Zwecke hätte ich sie nicht brauchen können.

Diese Skizzen sollen dazu dienen, Das was in dieser trostlos dahinschwindenden Kunst für immer verloren ist, mindestens in leichten, doch treuen Zügen festzuhalten, Fremdes dem Vaterlande näher zu bringen, und auf den Reichthum aufmerksam zu machen, den unsre Bühne besitzt, wenn sie sich gleich bei ihrer unseligen Zersplitterung desselben nicht erfreuen kann.

Jetzt, wo das Lustspiel und Trauerspiel, die Posse und das Singspiel an den meisten Bühnen von denselben Künstlern gespielt werden müssen, werden selbst eminente Talente dazu gezwungen, ihre schwachen Seiten zu zeigen; welch ein Theater hätten wir aber, wenn alle Trefflichen an demselben Orte vereinigt wären, und jedem zur Entfaltung seiner schönsten Kraft der würdigste und entsprechendste Raum anheimgestellt würde.

Dann aber müßten jedoch auch unsere Theater eine andre Verfassung erhalten, damit sich die großen Genien nicht aneinander die Spitzen der Schwingen abstoßen, die Liebenswürdigen sich nicht den brillanten Schmetterling-Staub derselben abstreifen; an die Fabel von den im engen Raum eingesperrten Spinnen dürfte dann ohnedies nicht gedacht werden.

*

Vor dem Eintritte noch diese Entschuldigung: der Mittelmäßigkeit ward diese Gallerie verschlossen, und anerkannte Künstler, die ich nur nicht genugsam kannte, dürfen nicht zürnen, wenn ich es vorzog ihre Bilder wegzulassen, als eine Charge statt eines Porträts von ihnen zu liefern. Ich gebe jedoch hiemit das Versprechen, sie ehestens kennen zu lernen, um dieser meiner Liebhaberei, die wie ich glaube mir keine Tadler zuziehen kann, eine größere und gedeihlichere Ausdehnung zu verleihen.

Caroline Lindner.

Eines der größten Talente, das jemals der Bühne angehörte. Ein Auge voll Seele, ein Organ so einschmeichelnd und gewinnend, eine Haltung so anmuthig und frei, eine so rasch bewegliche Phantasie endlich, Alles dies zusammen, wie sollte es nicht im Stande seyn, auf dem Theater zu glänzen? Dem. Lindner besitzt aber bei diesen Vorzügen noch die Gabe zu gestalten, wie sie bei Künstlerinnen fast nie, bei Künstlern in solchem Grade nur höchst selten angetroffen wird.

Lehrerin und Vorbild war ihr Mad. Renner, und ihr verdankt sie zunächst die Ausbildung ihrer schönen Fähigkeit, wodurch sie im heitern Genre excellirt. Das kleine Stück: die

„Proberollen“ möge einen Beweis hiezu ablegen. Hier treibt sie die Kunst sich zu metamorphosiren so weit als es nur angeht, und sie wird stets in der neuen Maske von einem unvorbereiteten Zuschauer nur schwer wieder erkannt werden können. Hiezu sind ihr aber nicht nur die äußern Toilettenkünste behülflich, sondern es zeigt sich in der Auffassung und Ausmalung dieser kleinen Scenen eine an's Wunderbare streifende Beobachtung, die selbst die kleinsten, verborgensten Züge des Individuums abzulauschen und auf künstlerische Weise zur Anschauung zu bringen versteht.

Ihr Clärchen im Egmont, Käthchen von Heilbronn, Gretchen im Faust, sind ihrem deutschen Grundelemente nach ganz für die Kraft unserer Künstlerin geschaffen. Margarethe in den Hagestolzen und das ganze Heer kerniger Naivetäten, bis zu den widerlich sentimentalen herab, gehören ihr von Talentes Gnaden. Ueberall wird ihre schöne Natürlichkeit, ihr sanfter Ton, ihre Herzlichkeit, selbst den verzerrtesten Gebilden dieser Art den Hauch der Poesie beigesellen. So war das weinerliche Suschen von Merico lange Zeit hindurch eine Lieblingsrolle der Künstlerin.

Im feinern Conversationsstücke, als Dame von Welt, ist Caroline Lindner ebenfalls eine willkommene Erscheinung. Die Koketterie, welche sie dann entfaltet, borgt so viel von der natürlichen Grazie, die mit ihrem ganzen Wesen innig verschmolzen ist, daß man darüber den Lüstre des Salons gern vergißt, der ihr vielleicht noch mangeln sollte.

Dem. Lindner ist seit ihrer frühesten Zeit bei dem Frankfurter Theater angestellt gewesen. Ihre ersten Engagements waren in Mainz und Würzburg. Dieses lange Verweilen an einem und demselben Orte hat denn auch die daraus gewöhnlich entspringenden Vortheile und Nachtheile für die Künstlerin gehabt. Sie haben es oft schon mit ihr in Frankfurt wie in Paris mit der Mamsell Mars gemacht. Es war die Rede davon, daß sie sich zurückziehen würde, aber immer ist sie wieder auf's Neue gewonnen worden. Dem. Lindner hätte schon längst recht daran gethan, das Frankfurter Theater aufzugeben, und an den ersten

Bühnen Gastrollen zu geben, wo sie überall mit Beifall begrüßt worden wäre. Sie hat ihre Ersparnisse zu Rathe gehalten, und befindet sich in dem für deutsche Künstler so seltenen Falle, ein unabhängiges Leben schon jetzt führen zu können, wo sie noch in ihrer schönsten Kraft sich ihrem Berufe zu widmen vermag.

Charlotte von Hagn.

Nach zehnjähriger Abwesenheit war ich nach München gekommen und hatte am ersten Abend das dortige Theater besucht. Wie das nun manchmal so geht! Mein Unstern wollte daß ein alter Lückenbüßer mit alten Schauspielern besetzt, die ich alle aus früherer Zeit kannte, gerade gegeben wurde. Eine trostlose Langeweile folterte mich! Die Leute waren alle in ihren Fehlern ergraut, sie hatten schlecht memorirt, ihre Stimmen, ihre körperlichen Vorzüge hatten abgenommen, sie krächzten und schnarrten und spielten „unansehnlich," um mich des glimpflichsten Ausdrucks zu bedienen. Schon wollte ich unmuthig das Haus verlassen, als ich auf einen Freund stieß, mit dem ich ein interessantes Gespräch anknüpfte, welches einen ewig langen Zwischenakt währte. Es war jetzt wieder aufgezogen worden, und mein Blick fiel unwillkührlich auf die Bühne. Ein junges Mädchen spielte so eben eine lange Eingangsscene in so widerlicher, unnatürlicher Weise, so geziert, näselnd, winselnd, daß ich nach meinem Hute griff, meinem Freund die Hand drückte und forteilte. „Wo willst du hin?" raunte mir dieser leise zu, „willst du denn unsere Hagn nicht sehn?" —

— Ach, mit euerer Hagn! rief ich unwillig aus. Ich habe genug an all dem Zeuge. Ist das ein Sprechen! Ist das ein Agiren! —

— Dies ist ja aber nicht die Hagn, dies ist ja nur die Senger — so warte doch!

Und in demselben Augenblick ward ich durch eine Erscheinung auf der Bühne wie an meinem Platze gefesselt — ich dachte nicht mehr an's Fortgehen; denn hereinschwebte ein schönes, grazienhaftes Mädchen, so schelmisch, schalkhaft und liebenswürdig, wie ich mich nicht erinnern konnte, es je auf dem deutschen Theater gesehen zu haben, und wie ich es am wenigsten hier erwartete.

In der That, es mußte dieser Erscheinung ein mächtiger Zauber inwohnen, mich auf einmal aus der Stimmung, worin ich war, in dieses wirkliche Entzücken zu versetzen. Mit immer gleicher Aufmerksamkeit verfolgte ich dieses Spiel bis zum Schlusse, und als der Vorhang gefallen war, hatte ich nur die Bemerkung zu machen, daß eine etwas übertriebene Häufung von an sich allerliebsten Männerchen und Koketterien mir einzig und allein den Genuß gestört hatte.

Der nächste Zettel, der mir wieder die Künstlerin verhieß, lockte mich auch wieder in's Theater. Sie war dieselbe — nur liebenswürdiger noch. Es war ein Talent für das Heitere, Lustige, Fröhliche, wie es mir noch nie vorgekommen war. Dabei reine Natur, von künstlerischem Studium wenig bemerkbar, doch eben so wenig von Verkünstelung. Ein richtiger Takt leitete das junge Mädchen, sie that nichts was zu gewagt, zu auffallend gewesen wäre, und doch war manches keck und genial. Das ächte Zeichen des angeborenen Talents.

Die Münchener freueten sich dieser besondern Gunst des Himmels nicht aus vollem Herzen. Charlotte von Hagn war, was dort sehr in Anschlag kommt, „im Thal geboren," nämlich in der Hauptstadt Baierns selbst, wo bekanntlich eine Straße so heißt, und doch sahen Viele scheel auf ihre Triumphe, und wußten manches Nachtheilige über sie zu verbreiten.

Dies ward der jungen Künstlerin Glück; sie überließ das kleinliche Feld ihrer ersten Versuche ihren Neidern, und wagte einen weitern Flug. Daß sie es dabei mit Contrakt, Dankbarkeit

gegen König und Vaterland, und wie die schönen Dinge alle heißen mögen, nicht ganz genau nahm, kann ich ihr nicht sehr zum Vorwurfe anrechnen. Sie ging bekanntlich nach Berlin, und wirkt jetzt in dem dortigen glänzenden Kunstkreise, während sie München einer neidischen Nebenbuhlerin überließ, die jedoch keine Früchte daraus zog, sondern bald selbst genöthigt war, ihr dortiges Engagement aufzugeben und bei kleinen Theatern ein herumirrendes Leben zu führen.

Charlotte von Hagn verbindet mit einer zarten Gestalt ein ausdrucksvolles Gesicht und ein herrliches Organ. Ihr Minenspiel ist bewundernswerth. In früherer Zeit, als ich sie sah, war ihre Toilette hin und wieder etwas überladen, dieser Uebelstand wird jetzt wohl verschwunden seyn. Nächst Caroline Müller in Wien, die ich leider nie gesehen, mag sie wohl das erste Talent für muntere und kokette Parthien im Lustspiel seyn. Madame Haizinger, die beiden an Jugend und Frische nachsteht, liebt es mehr sich in einer bemessenern Grazie zu bewegen, und die unerreichbare Lindner steht ganz seitwärts von den Genannten, wenn gleich auf einer eben solchen Höhe.

Therese Peche.

Man kennt A. W. von Schlegel's Brief, der die junge Therese in die eigentliche Kunstwelt der Bühne einführte. Ob sie ohne diese Protektion ihren jetzigen Standpunkt erreicht haben würde; ich wag' es nicht zu bestimmen.

Man halte es nicht für übertrieben: wer aber das erste Auftreten von Julia Capulet durch Therese Peche darstellen sah, verspürte etwas von Verzauberung an sich. Dieser poetische Moment

des großen Dramas kann nicht poetischer wiedergegeben werden. Zum Ruhme der jungen Künstlerin sey es gesagt, daß gerade diese zart poetischen Scenen ihr am besten gelingen. Rollen im modernen Lustspiele, namentlich in französischen, sind ihr bei Weitem nicht so wohl anstehend; aber eben so wenig solche von tiefer tragischer Wirkung und großem Ernste, wo auch ihre physische Kraft nicht auslangt.

Bei Therese Peche liegt die Poesie auch in der äußerlichen Erscheinung. Man sehe darüber nicht geringschätzend weg. Es ist eine herrliche Gabe des Himmels, poetisch-schön auszusehen, und für eine Schauspielerin ist es überwiegend. Was ihr abgeht an geläutertem Urtheil, an sicherm Blick, an scharfem Verstand, das macht die Erscheinung gut.

Wie schön war Therese Peche als Preciosa; wie gab sie dieses Waldmädchen! da war nichts geschnigeltes, nichts balletmäßiges, es war die himmlische Zigeunerin ganz und gar, und die kalten, steifen Worte einer sich für den Beifall bedankenden Schauspielerin, das fade Sonnett:

„Gedenkt ihr mein, bin ich am schönen Ziele!“

wurden bei ihr zur rührenden Elegie! —

In Hamburg, wo man immer nur mäkelte, nachdem der erste Rausch verflogen war, wollte es der Strebenden nicht länger gefallen. Man muß gestehen, daß es wohl verzeihlich ist, wenn eine junge Künstlerin von andern Triumphen träumt, als von einer Einladung zum Balle bei irgend einem Senator oder von einem Lob in den Originalien oder im Freischützen. Dem. Therese Peche verließ Hamburg und ging nach Wien. Welcher Unpartheiische wollte ihr das verdenken? Die Hamburger allein konnten es nicht begreifen, da doch die Austern nirgend in Deutschland so frisch sind wie dort, die Hamburger Drittel aus dem feinsten Silber bestehen und Dem. Peche noch überdies die ausgezeichnete Ehre genossen hatte, mit einem der reichsten Kaufmannssöhne auf dem Ball im Stadthause zu tanzen, anderer Vorzüge nicht zu gedenken.

Seit jener Zeit lebt Dem. Peche in Wien, in einem Verein von so bedeutenden und glänzenden Talenten, daß ihr das Alleinglänzen wohl sehr erschwert, wohl auch unmöglich gemacht ist. Sie nimmt indeß, so viel man dies aus der Ferne beurtheilen kann, noch immer einen der ehrenvollsten Plätze in der Reihe der dortigen Künstlerinnen ein.

Amalie Stubenrauch.

Ich sah vor etwas mehr als zehn Jahren einige junge Mädchen, an einem schönen Sonntage, im kleinen Hoftheater neben der Residenz in München, ihre theatralischen Probeschritte machen. Für alle Drei — so Viele glaube ich waren es — war gefälliger Beifall von Verwandten und Freunden vorhanden, eine aber nur ist Künstlerin geworden. Die Namen der Andern sind verschollen.

Diese Anfängerin, die damals als Amalie im „Taschenbuch von Kotzebue“ so viel versprach, was sie redlich gehalten hat, ist Dem. Stubenrauch, die nunmehr bei dem Stuttgarter Theater das Fach der ersten tragischen und sentimentalen Rollen mit Ruhm bekleidet, und sich als eine höchst seelenvolle und geistreiche Darstellerin auszeichnet.

Dem. Stubenrauch ist von schönem, hohem Wuchse, den sie durch die geschmackvollste, oft durch eine wahrhaft malerische, Toilette zu heben weiß. Ihre Züge sind angenehm und ausdrucksvoll; ihr Organ ist wohlklingend, ihre Aussprache weich. Eigenschaften, die sie zu liebenden Mädchen wie zu jungen Heldinnen, gleich sehr befähigen.

Was ich an den Darstellungen dieser Künstlerin besonders zu schätzen weiß, ist das schöne Maaß, das sie in allem richtig

zu halten weiß. Dieses ist mehr als das, was man im gewöhnlichen Leben Takt zu nennen pflegt, und es geht von einem tiefen künstlerischen Bewußtseyn aus. Die Harmonie, die dadurch in den einzelnen Theilen der Leistung herrscht, macht den wohlthätigsten Eindruck und erweckt Befriedigung. Ein solches Maaß halten ist jedoch von dem steten Bemessen und Rücksichtnehmen sehr verschieden; dies wirkt erkältend, die Darstellerin aber, die Maaß vorwalten läßt, kann eine schöne Wärme, ja selbst glühendes Gefühl zur Anschauung bringen, wie dies eben bei Dem. Stubenrauch der Fall ist.

Iphigenie, Portia, Julia, Raphaele, Lady Rutland, Thekla, Maria Stuart, dies sind die Rollen, worin mich noch in neuester Zeit die Künstlerin im hohen Grade befriedigte. Ich war bei Wiederholungen einiger dieser Rollen zugegen, z. B. der Portia, und da ich ein aufmerksamer Zuschauer war, so konnte ich mit Vergnügen wahrnehmen, welch ein Streben nach Vollendung die Künstlerin beseligt, und daß sich zu der seltenen Gabe der Selbstkritik auch noch das Talent gesellt, auf wohlmeinende Stimmen Anderer zu hören, um unablässig an dem Gebilde zu fördern und zu bessern. Ich nenne dies ein Talent, und es ist eines wie jedes Andre, womit uns die gütige Natur beschenkte. Dem. Stubenrauch wird zwar nie die Gewalt einer Schröder erreichen, womit diese die Gemüther an sich zu reißen vermag, und sie strebt wohl auch nicht darnach, aber sie wird uns sanft bewegen und erheben, zur Rührung wie zur Freude stimmen können; diesen Sieg wird ihr Niemand streitig machen.

Doris Devrient.

Vor zehn Jahren machte das damals neuerbaute Theater in Leipzig Epoche in der Kunstwelt. Ein Mann mit Geschmack und mit den erforderlichen Mitteln dazu versehen, hatte es mit großen Opfern aus dem Nichts erschaffen. Unter den jungen Talenten, die er damals um sich zu versammeln wußte, befanden sich zwei weibliche: die Schwestern Böhler. Die jüngere, Doris, glänzte besonders in Rollen der heitern Gattung und da sie zugleich eine angemessene Stimme und ein feines Ohr besaß, so war sie auch in der Oper und dem Singspiel mit Vortheil zu beschäftigen und im Zauberglöckchen von Herold und ähnlichen Partien schwang sie sich bald zum Liebling der Leipziger empor.

Nachdem sich das Theater in Leipzig unter der Direction des Herrn Hofrath Küstner aufgelöst hatte, folgte Doris Böhler ihrem Gatten Emil Devrient nach Hamburg. Inzwischen hatten sie einen vorübergehenden Aufenthalt an dem Magdeburger Theater genommen. Von Hamburg ging dieses talentvolle Künstlerpaar nach Dresden.

Madame Doris Devrient ist von kleinem Wuchse; aus ihrem Auge blickt Schalkhaftigkeit und feiner Muthwille, eine Mischung welche die Franzosen sehr uneigentlich mit malignité benennen. Unsere Künstlerin ist im wahren Sinne des Wortes eine komische Schauspielerin zu nennen, eine Gattung die in dieser Reinheit sehr selten in Deutschland anzutreffen ist. In Paris findet sie in der allerliebsten Dejazet wohl ein ebenbürtiges Seitenstück; doch besitzt unsere Deutsche, bei allem Muthwillen mehr Zartheit und Empfindung und den feinen Ausdruck der Sitte. Es ist Schade, daß wir so wenig Stücke besitzen, in welchen für dieses eigenthümliche Talent sich entsprechende Vorwürfe finden. Würde Mad. Devrient in einer bedeutenden Stadt leben, oder hätten wir überhaupt dramatische Schriftsteller, welche mit den Bühnen

Hand in Hand gehen, und jedes ausgezeichnete Talent mit gleicher Liebe zu berücksichtigen strebten, so würde durch sie ein wahrhaft bedeutender Gewinn dem Theater erwachsen. Ich bin überzeugt, daß diese begabte Frau, mit ihrem heitern Gemüthe selbst anregte und förderte, und unter gewissen Umständen für die Belebung des Repertoirs kräftig mitwirkte.

Mademoiselle Mars.

Die dramatische Kunst hat wie die Politik ihre Revolutionen, Reactionen und Restaurationen. Die Romantiker hatten die Classiker fast in ihrem eigenen Tempel, dem Théâtre français, zum Schweigen gebracht. Da geht nun mit einem Male der längst verstorbene Moliere einen Kampf mit dem Romantismus ein, und scheint mit Hülfe seiner herrlichen Auslegerin, der Mars, einen ernsten Sieg davon tragen zu wollen.

Mlle. Mars hat wie ein zweiter Coriolan in beiden Lagern gefochten; für die Römer und für die Volsker; die Römer haben sie endlich wieder gewonnen, und nun glänzt sie mehr als je in der graziösen Züchtigkeit einer Elmire, in der feinen Empfindsamkeit einer Araminthe, in der schillernden Koketterie einer Celimene. Damit ist jedoch nicht gemeint, als habe sie jeder neuen Schöpfung entsagt; wie viele Rollen des jüngsten Repertoires zeugen nicht für die unversiegbare Kraft dieser Künstlerin. Gleich jener Celimene, die wir eben anführten, die in ihrer unersättlichen Koketterie neben Alceste auch noch den Marquis, den Chevalier und andere als Anbeter sich erhalten will, hat Mlle. Mars mit mehr Eifer als Glück die junge Literatur auf allen ihren Abwegen verfolgt, endlich verweilte sie bei der Juste-Milieu-

Kunst Delavignes und trat zuletzt wieder zu der glänzenden, freien, wahren, schönen, und jede Beimischung verschmähenden alten Komödie des großen Zeitalters über.

Wie jener Landmann, der alten Zeit der den Aristides proscribirte, aus Ueberdruß ihn immer nur den Gerechten nennen zu hören, so treibt es auch mich manchmals, wenn ich über das Theater schreibe, mich gegen die feststehenden Titel der Mlle. Mars „der vollkommenen Schauspielerin, des Juwels der Comédie française," aufzulehnen; aber was hilft es mir? sah ich sie wieder, so war es mir unmöglich, mein System durchzuführen. Welche Eleganz der Bewegung! welch' sanftes Organ! welche reine Diction! Alles nöthigte mir, wie jedem Andern den Ausspruch ab, daß die Künstlerin ohne Gleichen sey, und daß sie auf dem Théâtre français sowohl durch ihr Talent, als durch die eigenthümliche natürliche Grazie mit Recht herrsche.

Sie ist die Tochter des Schauspielers und Theaterdichters Monvel und debutirte als Kind auf dem Theater des Palais royal in der Farce „le désespoir de Jocrisse," * worin Baptiste der Jüngere den komischen Helden gab. Sie machte einen kleinen Bruder desselben. Einige Zeit darauf, im Jahre 1793, erschien sie auf dem Théâtre français. Sie war damals fünfzehn Jahre alt; man bemerkte bei ihrem ersten Auftreten, daß sie ein schönes Gesicht und ein bezauberndes Organ besitze, aber ihre außerordentliche Schüchternheit und ihre Kälte stellten sie für lange Zeit in den Hintergrund; sie mußte die sogenannten Doubles spielen.

Mlle. Mars ist nicht mehr Sociétaire des Theaters; sie erhält 300 Fr. so oft sie spielt. Dieses ist nicht viel. Die distinguirten Sitten und Manieren der Künstlerin machten immer ihren Salon zu einem Stelldichein der Gelehrten und Künstler. In der Gesellschaft entzückt sie mehr durch Grazie und Abandon der Manieren, als durch ihren Geist. Ihr Abtreten von dem Theater

* In der deutschen Bearbeitung „das Hausgesinde."

kann, das ſieht man voraus, nicht lange mehr hinausgeſchoben werden; es wird ein Tag der Trauer für alle wahren Freunde der Kunſt ſeyn.

Madame Allan-Dorval.

Die Anweſenheit dieſer Künſtlerin auf dem geweihten Boden des Théâtre français ſcheint gewiſſen ſtationären und retroſpectiven Geiſtern eine Unzuläßigkeit zu ſeyn. Nach ihrer Meinung iſt die Kunſt, Theaterſtücke zu verfertigen, mit Corneille, Moliere und Racine verloren gegangen, ſo wie die Clairon, Lekain, Molé, Fleury und Talma das Geheimniß, die Komödie oder Tragödie darzuſtellen, mit ſich in die Grube genommen haben. Allein dieſe Künſtler ſind eben ſo gut wie der Cid und die Frauenſchule von der Kritik getadelt worden. Jetzt werden jene Stücke und Schauſpieler mit einer erblichen Glorie von Bewunderung umgeben und den jetzt lebenden wie eine entmuthigende Vollendung entgegen gehalten, die Niemand mehr zu erreichen im Stande iſt. Will man aber das Schöne und Wahre auf anderem Weg zu erreichen ſuchen, ſo wird man gleich der Uebertreibung und Anmaßung beſchuldigt.

Man tadelt an Mad. Dorval, daß ſie eine ſchlechte Haltung beſitze, daß ſie ſchnarre und ihr Organ ohne Reiz ſey, aber dennoch haben die neueren Dichter in ihr die große Schauſpielerin der Epoche erkannt und für ſie die Elena in Marino Faliero, die Marion de Lorme und die Adele Hervey in Antony geſchrieben. Als Jeanne Vaubernier zeigte ſie auch, daß ſie die Komödie auf feine, geiſtreiche Weiſe darzuſtellen wiſſe.

Man möge der Claſſicität noch ſo zugethan ſeyn, ſo ſollte man doch eine Schauſpielerin in ihrer vollſten Kraft und Unabhängigkeit voll edler Inſpiration ihren Weg für ſich machen laſſen,

die auf dieſe Weiſe die Frau des Spielers, die Thekla in der „Familie zu den Zeiten Luthers“ und auf's Neue nach der Mars die Lady Grey in den Kindern Eduards und die Herzogin von Guiſe in Heinrich III. geſchaffen hat; ferner die liebliche ganz raphaeliſche Geſtalt der Ketty Bell in Vigny's Chatterton, ein Bild, wie man es zuvor nie auf dem franzöſiſchen Theater geſehen. Dieſe Ketty, die uns das Herz rührt durch ihre myſteriöſe Liebe und endlich aus Mitleid, Enthuſiasmus und Liebe ſtirbt, und alle dieſe Gefühle ſo fein nüancirt, wie es keiner Künſtlerin vor ihr gelungen.

Bewundernswerth iſt die Dorval noch in der Thisbe im Trauerſpiel Angelo von Victor Hugo. Wie malt ſie uns dieſes Weib, welchem Alles fehlt zum Weibe; ein Weib voll Kraft, Spott, Herrſchaft, heftiger Geberde, ganz wie ein Mann und das dennoch liebt, unterwürfig, dankbar, demüthig, flehend wie ein Kind. Man frage einmal den Zuſchauer, der nicht das Unglück hat, an das Organ und die Ausſprache der Künſtlerin zu denken, wenn ſie ihn hinreißt und in Erſtaunen ſetzt durch Worte welche die Seele erſchüttern, und durch eine Pantomime die eben ſo beredt ſind als Worte. Wer liebte nicht mehr die ungezwungene Haltung eines durch leidenſchaftliche Stürme bewegten Körpers, als den ſteifen kalten Corſetzwang, das barbariſche Product unſerer Civiliſation.

Sollte einſt ein Kammerbeſchluß das Geſetz geben, daß nur die klaſſiſchen Meiſterwerke des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts das Pariſer Publicum erfreuen ſollen, ſo mag Mad. Dorval ſich vom Theater zurückziehen. Allein wenn in den Verſuchen zur Bildung eines modernen romantiſchen Drama's in Frankreich fortgeſchritten wird, ſo würde auch dieſer Künſtlerin geſtattet werden müſſen ihre glänzende Bahn zu vollenden. Sie wird darin glänzen, ſo lange Seele, Leidenſchaft, wahre Begeiſterung und ein unverkünſtelter Vortrag für Etwas in der Kunſt des Schauſpielers gelten werden.

Mademoiselle Plessy.

Wird die Kunst des Schauspielers angeboren oder erlernt? Diese Frage ist schon längst aufgeworfen worden, ohne gehörig erledigt zu werden. Sie wird jetzt wieder interessanter, da man von vielen Orten hört, daß unter der Leitung berühmter Künstler sogenannte Declamations- und Bildungsschulen errichtet werden. Wenn man die Thatsachen befragt, so findet man, daß unsere ersten Schauspieler sich selbst gebildet haben. Die Franzosen nennen hier zuerst ihre Mars, Bouffé, Vernet und Andere, wir unsern Devrient, Seydelmann, Anschütz u. s. w. Wer hat sie gelehrt, das zu seyn, was sie wurden? — Auf der andern Seite aber haben wir nicht minder schätzenswerthe Talente aufzuweisen, die durch Bildung erst ihre Höhe errangen.

Vor Allen nenne ich hier die Lindner, eine Schülerin der Renner, und die zahllosen mehr oder minder glücklichen Schüler Ifflands. So haben die Franzosen auch der Lehre ihres Samson die liebenswürdige Plessy zu verdanken.

Sylvanie Plessy wurde 1819 in Metz geboren. Ihr Vater spielte die sogenannten Pères nobles und ist jung gestorben. Ihre Mutter reiste mit ihr nach Paris, um sie beim Conservatorium unterzubringen; allein mit Cherubini, der niemals begreifen wollte, wie sehr eine Declamirschule bei seinem Institute Noth thue und eine Gesangsschule für vollkommen hinreichend hält, um Schauspielerinnen zu bilden, was nicht zu unterhandeln. Das junge schöne Mädchen, vom innern Genius getrieben, bat daher ihre Mutter, sie zu Samson zu führen, und dieser sah sogleich die glänzende Zukunft vor Augen, die der liebenswürdigen Sylvanie bevorstehen würde, wenn er sie zu seiner Schülerin machte. Er öffnete und erleichterte ihr die theatralische Laufbahn. In dem Augenblick, als sie ein bescheidenes Engagement am Théâtre français erhielt, wurden ihr von dem Director des Gymnase die glänzendsten Anerbietungen gemacht, die sie jedoch fest ausschlug,

ihr Augenmerk nach der höchsten Stufe der Kunst richtend. Man hat kein Beispiel in der Pariser Theater-Geschichte von einem rapideren Glück. Kaum erst siebzehn Jahre alt, spielt Mademoiselle Plessy in der Komödie und im Drama die vorzüglichsten Rollen und ist membre-sociétaire des ersten Theaters der Nation.

Kann man es der jungen Künstlerin verdenken, wenn ihr davon das Köpfchen ein wenig dreht und es oftmals Noth thut, ihr gleich Philipp von Macedonien zuzurufen, daß sie sterblich sey? Die Pariser Kritiker werfen ihr besonders ihre schlechte Haltung vor und geben ihr den Rath, gymnastische Uebungen vorzunehmen und Unterricht im Tanzen und Fechten sich geben zu lassen. Ich für mein Theil muß bekennen, daß ich ihre Haltung im Vergleich mit mehren unserer gepriesensten Schauspielerinnen trefflich fand. Der Hauptfehler der Plessy ist in den Augen der Pariser Kritiker, daß sie nicht in Paris geboren ist; „Sie riecht nach der Provinz," wie man dort zu sagen pflegt. Sie werfen ihr ihre kurzen Taillen vor: ist das nicht kleinlich? —

Trotz ihrer großen Jugend besitzt die Plessy Geist und weiß aus ermunternden wie aus strengen Stimmen, die sich über sie vernehmen lassen, Nutzen zu ziehen. Sie dreht nicht mehr so oft den Kopf; sie streckt die Arme nicht mehr so steif aus; aber sie singt immer noch ein wenig in pathetischen Stellen, und dies ist ihr noch aus der Schule hängen geblieben.

Sie ist ein liebenswürdiges naives Mädchen in der passion sécrète; sie ist hinreißend, kokett in le mariage raisonnable und es bleibt ihr nun nichts übrig als nach dem Abgange der Mars die Celimene in Misanthrope zu geben.

Da die Dorval und Volnys das Fach der premièrs rôles oder der grandes coquettes nie spielen werden, so bleibt es der Plessy reservirt, die noch so glücklich ist, die große und einzige Repräsentantin dieses Faches in ihren Leistungen zu studiren.

Jenny Colon.

Das Theater Feydeau war die dramatiſche Wiege von Eleonore und Jenny Colon; die beiden Schweſtern traten dort in den kleinen Savoyarden auf. Eleonore war längere Zeit bei der komiſchen Oper und ſchuf dort einige Rollen. Sie beſitzt eine leichte und glänzende Stimme und iſt, wie wir glauben, in dieſem Augenblicke bei einem Provinztheater in Frankreich als erſte Sängerin angeſtellt. Ihre Schweſter verließ die komiſche Oper bald, um beim Vaudeville eine beliebte Primadonna zu werden. Wer erinnerte ſich nicht des lieblichen Milchmädchens von Montfermeil, welches das Publikum in Schaaren zu dem Vaudeville-Theater zog. Jenny Colon zählte man von dieſem Augenblicke an zu den beliebteſten Künſtlerinnen in Paris. Hierauf ging ſie bald nach London und erntete hier gleichen Beifall.

Stets blieb ſie den Huldigungen wie den Verführungen der engliſchen Ariſtokratie unzugänglich, und kehrte von dort unter dem ehrbaren Namen einer Madame Lafont zu ihren Landsleuten zurück. Als ſie aber ſah, daß eine verheirathete Schauſpielerin den Nimbus der Poeſie entbehre, ſo ließ ſie ihre Ehe auflöſen und wurde die reizende Jenny Colon, als wenn ſie nie etwas Anderes geweſen wäre.

Das Gymnase bewarb ſich um ſie, und ſie wurde ſein; allein bald löste ſie auch dieſes Band und trat zu dem Variété-Theater über, dem ſie der Natur ihres Talentes nach urſprünglich angehörte. Hier hat ſie eine Menge von Rollen geſchaffen, worin ſie Naivetät, Leichtigkeit und vor Allem eine liebenswürdige Natürlichkeit entfaltete.

Stets war ſie dabei mit der Ausbildung ihres Geſanges beſchäftigt und ſie ſtattete ihre Rollen ſo lyriſch, als es nur möglich war, aus, und als es das antimuſikaliſche Publikum der Vaudeville-Theater geſtattete, das eine nicht zu erweichende Abneigung gegen jedes Muſikſtück hegt, welches mehr als zwanzig

Takte hat. Jenny träumte während ihrer glänzendsten Erfolge von der komischen Oper, und endlich wurden diese Träume erfüllt: sie ist jetzt ein Mitglied derselben. Man sprach lange in Paris davon, daß sie Madame Pradher ersetzen solle; dies ist aber nicht der Fall, denn Jenny wird stets das eigentliche Spielfach der komischen Oper ausfüllen.

Sie ist graziös, naiv und heiter, hat den richtigen Ausdruck und drückt allen ihren Rollen das Siegel der Wahrheit auf; sie ist mehr durch ihre Anlagen als durch Studium Schauspielerin geworden. Sie ist keine plumpe Bäuerin, eben so wenig ein sentimentales, nervenschwaches Mädchen, sondern stets ein heiteres, gutmüthiges, lachendes, singendes, lebenslustiges Kind, das sich ein wenig verliebt, aber über die Maßen lieben läßt, und dabei fast gar nicht kokett. Ich spreche hier nämlich nur von dem Charakter, den diese Künstlerin ihren Rollen verleiht.

In musikalischer Hinsicht besitzt sie gleichfalls Vorzüge. Ihre Stimme ist frisch, rein und gut geübt; sie gehört zu den Mezzo-Sopranen. Der Umfang ist freilich nicht groß, aber ihre Töne sind klang- und ausdrucksvoll, dabei ist sie musikalisch und spielt gut das Piano.

Ihr Hang, den italienischen Gesang nachzuahmen, könnte sie auf Abwege führen! Zum Scherz mag dieses hingehen. Ich hörte sie in dem Vaudeville „der Dey von Algier“ die Malibran ganz allerliebst copiren, aber immer auf felicità vocalisiren wollen, und mit einer Sonntag und Grisi wetteifern, müßte ihr nicht in den Sinn kommen. Französische Kunstrichter räumen ihr einstimmig im Gesang den Platz neben einer Ducrest und Casimir, im Spiel neben einer St. Aubin und Gavaudan ein, und wer das französische Theater kennt, weiß, was das sagen will.

Madame Allan-Despréaux.

Diese junge hübsche Schauspielerin, die jetzt die beste am Theater des Gymnase ist, fing ihre dramatische Laufbahn unter den glücklichsten Auspicien beim Théâtre français an. Der junge König Joas in Athalia war ihre erste Rolle und Talma hatte sie ihr einstudirt. Die junge Künstlerin hatte das zu diesem edlen und rührenden Charakter passende Alter und Aussehen. Mlle. Despréaux zog in dieser Rolle einen Wechsel auf ihre Zukunft, den das Publikum des Gymnase später honorirt hat, da zu jener Zeit für die Debütanten des Théâtre français keine Aussichten waren. Ungeachtet ihrer glänzenden Anlagen wurde sie doch nur mit Nebenrollen betheiligt.

Firmin vollendete die dramatische Erziehung der Mlle. Despréaux, die Talma begonnen hatte. Nun übernahm sie das Fach der amoureuses oder zweiten Liebhaberinnen, worin sie sich bald auszeichnete. Die kleine Rolle des Pagen in Heinrich III., in der unserm Don Carlos nachgeahmten Scene gab sie mit Glück. Sie verband eine elegante und reine Diction mit tiefem und wahrem Gefühl.

Delestre-Poirson, der Director des Gymnase, machte ihr nun Anträge, die sie annahm. Ihr Debüt im Gymnase war glänzend in der Rolle der Favorite, die sie bald zu einer Favorite des Publikums machte. Die Rollen der Camilla, in Bruder und Schwester, Hortense in dem Mißgeschick eines glücklichen Liebhabers, besonders aber die Vorleserin, verschafften ihr Gelegenheit, sich

als vortreffliche Künſtlerin zu zeigen. Ihre zu lebendige und wenn ich ſo ſagen darf, zu ausgibige Leidenſchaftlichkeit iſt Schuld, daß ihr manchmal der rechte Nachdruck gebricht, da ſie ihr Gefühl nicht zu beherrſchen verſteht. Es wäre ihr, ſo wie mancher deutſchen Künſtlerin anzurathen, „le Paradoxe du comédien“ von Diderot zu leſen. Daraus würde ſie erkennen, bis zu welchem Grade der dramatiſche Künſtler ſelbſt bewegt ſeyn darf, um ſeine Bewegung in die Seele des Zuſchauers übergehen zu laſſen. Die Gabe, ſchön zu weinen, iſt eine allerdings nicht zu tadelnde Eigenſchaft einer jungen Künſtlerin, allein ſie darf nie gemißbraucht werden. Die Stimme der Mad. Allan-Despréaux iſt ſchwach, aber rein, und da ſie muſikaliſch iſt, ſo weiß ſie ſie mit Kunſt und Geſchick zu gebrauchen; wenn gleich ihr Organ der Kraft und des Nachdrucks im Dialog entbehrt, ſo deckt die Grazie des Vortrags dieſen Mangel zu.

Uebrigens treibt es dieſe Künſtlerin, wie es heut zu Tage in Paris Sitte iſt: ſie vergißt ihre Kaſſe nicht über die Kunſt; ſie kümmert ſich wenig um das Feuer, welches ihre ſchönen Augen überall entzünden, aber mehr um die Feuer die ſie und ihr Gatte jeden Abend erhalten; denn bekanntlich nennen franzöſiſche Schauſpieler „Feuer“ (feux), was unſere Deutſchen Spielhonorar oder Spielgeld nennen. Außerdem benützt ſie ihren doppelten Urlaub zu Gaſtſpielen, die ihr ebenfalls ſehr einträglich werden. Es iſt hiegegen im Ganzen nichts einzuwenden und im Gegentheil ſehe ich es lieber, wenn junge Künſtler ſich auf dieſe Weiſe bereichern, als wenn ſie gleich Andern an der Börſe mitſpielen, wie dies namentlich bei Mlle. Mars der Fall iſt.

Jacobi.

Wenn ich Jacobi den naivsten deutschen Künstler nenne, so hoffe ich bei allen denen die ihn kannten, auf keinen Widerspruch zu stoßen. Was Jacobi auf der Bühne schuf, trug diesen Charakter in den stärksten Zügen an sich. Deßhalb war er auch im höchsten Grade liebenswürdig.

Jacobi kam jung nach Hamburg. Ohne groß gewachsen zu seyn, war er doch kräftig und männlich schön; das blitzende Auge, die schwarzen Haare, eine starke, ernste Nase, ein schön geformter Mund, und ein Organ, das wahrhaft bezaubernd genannt zu werden verdiente. Nie konnte ein Organ diese Macht ausüben; es erschütterte bald, bald entlockte es Thränen. Die erste Erscheinung des jungen Menschen auf der Hamburger Bühne erregte Aufsehen und schon im Jahre 1809 wurde von dem Jacobi in Hamburg, wie von etwas Bedeutendem gesprochen.

Zu den Vorzügen womit die Natur ihn so reichlich ausgestattet hatte, gesellte sich das Glück, daß Schröder, der auf seinem Landsitze als Dalai Lama der dramatischen Kunst noch lebte, sich seiner mit Liebe annahm. Er gab sich dazu her, dem jungen Jacobi einige Rollen, wie den Don Carlos z. B. einzustudiren. Daß dies einen Einfluß auf ihn ausübte, kann mit Bestimmtheit angenommen werden, wenn gleich die Begriffe stets etwas verworren in diesem Kopfe ruheten, und er zum klaren Bewußtseyn über einen darzustellenden Charakter eigentlich nie gelangte. Dies geht aus der Unzahl von Anmerkungen her, womit er gewöhnlich seine darzustellenden Rollen zu illustriren pflegte, und die neben manchem Blitze des Genies, manche Trivialität enthalten, immer aber in die barokeste Form gekleidet sind.

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn ich Jacobi die Zierde des Hamburger Theaters durch eine lange Reihe von Jahren nenne; er wäre sie eines jeden andern Theaters eben so gewesen. In seiner Jugend wurden ihm vielfältig Anträge gemacht, die er aus

Anhänglichkeit für seinen Wohnort ausschlug. Später hatte er Gelegenheit diese Aufopferung zu bereuen; denn als ihm in Hamburg Schmälerungen am Gehalt und am Rollenfache gemacht wurden, versuchte er es einen Ausflug zu machen, der ihm jedoch keine Lorbeeren brachte.

Die Zeit hatte manche Veränderung seitdem in der äußern Form der Darstellung, dem Vortrage u. s. w. bedingt, und wenn die Wahrheit auch immer unverrückt bleiben sollte und für den Kenner auch immer das erste Augenmerk ist, wohin er seine Blicke richtet, so wird es oft mittelmäßigen Subjecten doch gar zu leicht, eben durch die Außenseite den blöden Haufen zu bestechen, und über das Bessere im unmodernen Kleide den Sieg davon zu tragen.

Jacobi kehrte, den Wurm im Herzen, nach Hamburg zurück; die einzige Hoffnung die er genährt hatte, anderwärts die Anerkennung wiederzufinden, wie sie ihm bei früheren Reisen zu Theil geworden, und wie sie ihm die Heimath nun versagte, war mit einem Male von ihm gewichen; die Berichte über sein auswärtiges Mißlingen verbreiteten sich in Hamburg und neue Einschränkungen bedroheten ihn. Jacobi besaß eine zahlreiche Familie, für die er noch nicht gesorgt hatte; sein Zustand war mehr als gereizt, er nahm den Charakter der Exaltation an. Einst faßte er den Entschluß, alle seine Kinder an die Hand zu nehmen und mit ihnen vor den Vorhang zu treten, um sich und sein Heil dem Publicum zu übergeben. Er führte dies nicht aus.

Mehre auf einander folgende Blutstürze hoben zwar diese gespannte Aufregung, stürzten ihn aber in den entgegengesetzten Zustand: eine, seine Tage ernsthaft bedrohende Schwäche. Eine langwierige Kränklichkeit folgte; das schöne Organ war bis zu seinem Schattenbilde geschwunden. Noch einmal war es ihm erlaubt die Bühne zu betreten, und zwar in jener Rolle, die Raupach für den kranken Wolf in Berlin geschaffen hatte, der auch seines Organs beraubt, zur Freude des Publicums nur noch in einer stummen Rolle sich sehen ließ. Es war der stumme Ritter.

So nahm Jacobi Abſchied; dann wurde er penſionirt. Er überlebte dieſen Wechſel nur wenige Monate und ſtarb 1835, ehe er das fünfzigſte Jahr erreicht hatte.

Jacobi war, wie man aus dem Vorhergehenden leicht einſehen wird, kein zuverläſſiger Schauſpieler, deſſen Leiſtung voraus zu beſtimmen war, der einmal ſeine Sache ſo wie das Andere machte, auf den ſich ſeine Mitſpieler ſo wie das Publikum verlaſſen konnten. Man wurde heut von Jacobi hoch entzückt, und erkannte morgen in ihm nicht denſelben Schauſpieler wieder. Ich ſah einſt den erſten Akt in Kotzebue's Kind der Liebe, wo Fritz die am Wege ſitzende Mutter findet, ſo herrlich von ihm darſtellen, als nie im Leben, ſelbſt die trefflichſte Rolle im herrlichſten Poem, jemals dieſen Eindruck auf mich hervorbrachte. Die einfältigen Worte durchliefen den ganzen Reichthum ſeiner melodiſchen Stimme, es war ein Gefühl, eine Innigkeit, eine Seele darin, die ſich nicht beſchreiben laſſen.

Einen ſeiner letzten Triumphe feierte er in Hans Sachs von Deinhardſtein; die biedere Naivetät und herzliche Geſinnung in dieſer Rolle ſagten ihm beſonders zu. Es war bewundernswerth, wie der vierzigjährige Mann auf der Bühne ausſah: er beſchämte Jünglinge.

Im Leben benahm er ſich drollig, unbefangen und unbekümmert welchen Eindruck er hervorbringe. Es ſind eine Menge Anekdoten von ihm im Schwange.

Als nach dem Tode Schröder's deſſen Wittwe ihm darüber Vorwürfe machte, daß er ſich nicht bei ihr habe ſehen laſſen, entſchuldigte er ſich in derben Ausdrücken, und verſchwor ſich ſo ſehr, daß es ein Gräuel anzuhören war.

„Aber Jacobi," ſagte die Dame ſanft verweiſend, „iſt es denn artig, ſo zu ſprechen?"

„Iſt es nicht?" fragte er verwundert, „ſo bitte ich um Verzeihung. Aber wie ſollte ich wohl wiſſen was Artigkeit und Lebensart fordern; ich beſuche ſo ſchlechte Geſellſchaften und beim Theater lernt man das auch nicht!" —

Jacobi war von Allen die ihn kannten geliebt und sein früher Tod wurde allgemein betrauert.

Wilhelm Urban.

Von einer kaufmänniſchen Schreibſtube in Frankfurt kam Urban, noch ſehr jung, nach München, und ſuchte eine Anſtellung bei dem dortigen Hoftheater zu erhalten. Nur nach langem Sollicitiren gelang es dem ſchönen, feingewachſenen Menſchen- und ich ſah noch die Stelle auf der Treppe des Iſarthortheaters, wo er Stunden lang in Verzweiflung auf den Intendanten wartete, um aus ſeinem Munde die Entſcheidung über Leben und Tod zu vernehmen.

Er blieb dem Theater in München bis zu ſeinem Tode treu, der ihn bekanntlich in ſeiner beſten Kraft ereilte.

Urban's Kopf war einer der ſchönſten und ausdrucksvollſten- die ſich ein Theaterliebhaber nur wünſchen mag; ſein Wuchs war klein und mädchenhaft; ſein Organ kräftig und angenehm. Er verband mit einer ungeſtümen Leidenſchaft einen ungemeſſenen Ehrgeiz, und dieſen beiden Eigenſchaften hatte er wohl zunächſt die eminente Stellung zu verdanken, die er bei dem Münchener Theater einnahm. Ein ernſtes Studium iſt ihm jedoch auch nicht abzuſprechen, und man muß es ihm nachſagen, daß er großen Aufgaben ſich mit wahrem Eifer und mit Aufbietung ſeiner beſten Kräfte überließ. Sein Vortrag war in Proſa natürlich, in Verſen litt er zuweilen an geſangartiger Declamation. Ausbrüche des Gefühls gelangen ihm vollkommen.

Sein Don Carlos, Ferdinand von Walter, Don Ceſar, waren ſchöne Leiſtungen; auch Beaumarchais, eine Rolle die ſeiner Perſönlichkeit auf den erſten Blick nicht zuzuſagen ſchien, wußte er auf eine Weiſe aufzufaſſen, die ſie ſehr intereſſant machte, und

wodurch sie unbedingt zu einer seiner besten wurde. Im bürgerlichen Drama feierte er seine schönsten Triumphe, und sein Eduard Ruhberg könnte jedem jungen Künstler als Studium empfohlen werden, wenn es dieser schönen Kunst gegeben wäre, den Gebilden eine längere Dauer als ihren Schöpfern verleihen zu können.

In einigen Rollen des Lustspiels war Urban ebenfalls ausgezeichnet, so als Wieburg in „Stille Wasser sind tief“ und in ähnlichen. In lebhaftern verleitete ihn sein Hang manchmal zu Uebertreibungen, die ihm sein Publikum nicht übel zu nehmen pflegte, die aber fremden Zuschauern unangenehm auffallen mußten.

Eine räthselhafte Krankheit, die scheinbar gefahrlos begann, machte dem Leben dieses ausgezeichneten Künstlers ein plötzliches Ende. Er hat das vierzigste Jahr nicht erreicht. Urban war einer von den Wenigen, die tief im Herzen einen nagenden Gram über den Verfall des deutschen Schauspieles nährten und dies verdiente schon allein ihm die Sympathie aller edeln Theaterfreunde unter uns zuzuwenden.

Emil Devrient.

Dieser Künstler ist jetzt vielleicht Einer der Vorzüglichsten in dem Fache der ersten Liebhaber auf dem deutschen Theater. Schon seine Erscheinung ist durch und durch poetisch. Mir ist im weiten Reiche der Scene, so weit ich es durchzog und kennen lernte, keine Aehnliche vorgekommen. Kräftiger, jugendlicher, männlich-schöner sah ich Manche, aber keinen Einzigen, der den Spanier Posa, den Italiener Tasso so in's Deutsche zu übersetzen gewußt hätte als Emil, ich meine damit, der im Stande gewesen wäre, Posa und Tasso der deutschen Dichter so zu repräsentiren, als es ihm möglich wurde.

Diese edle, lancirte Gestalt, in der etwas gekrümmten, deutsch vernachläßigten Haltung, dieser anmuthige, tiefe Brustton,

der seelenvolle Blick, nichts glänzt hier — Alles zieht an — es ist kein mannhafter Held, aber ein poetischer Jüngling, ein Bild unserer Phantasie: so haben wir uns den Max gedacht und Egmont und Tasso und alle Lieblingsgestalten unserer Poeten; es wird uns schwer werden, hiezu eine Thekla, ein Clärchen zu finden.

Emil Devrient, das möchte ich geradezu behaupten, würde weder dem Franzosen noch dem Engländer das gelten, was uns; er ist ein Typus für unsere Scene.

Zuerst machte er seine Versuche in Bremen als Sarrastro. Seine sonore Baß-Stimme und der Ruhm seines großen Onkels erweckten in ihm die Lust, sich vom Handelsstande, für den er bestimmt war, auf das Theater zu schwingen. Bald zeigte es sich jedoch, daß weder Stimme noch musikalische Bildung hinreichend waren, um dem strebenden Jüngling eine glänzende Laufbahn zu versprechen, und er warf sich daher der Schauspielkunst in die Arme, die ihn als ihren gewonnenen Liebling nun nicht mehr losließ.

Das bedeutende Darstellungstalent Emil's gibt sich daraus kund, mit welchem Glücke er jetzt schon ältere, ja Greisenrollen darstellt. Ich sah ihn seine jugendlich-edle Gestalt, sein kräftiges Organ so herabstimmen, daß er als Alpenkönig den Rappelkopf trefflich wiedergab, in einem Stücke: Avant, pendant et après, einen fünfzigjährigen französischen General, und endlich sogar den hundertjährigen Greis in dem Vaudeville gleichen Namens.

Emil's Vortrag ist etwas schleppend, er menagirt die Momente, wo er feurig, hinreißend werden soll; dieß thut er weniger um nach Effekten zu jagen, als um seine Mittel zu schonen, da seine Brust zu heftiger, anhaltender Anstrengung unterliegen würde. Dieses Aufsparen der Effekte thut übrigens dem sinnigen Zuhörer wohl, da es bei Emil nie auf Kosten der Wahrheit geschieht, und nur ein ganz rohes Publikum wird bei seinen Darstellungen Mangel an Kraft vermissen.

Heinrich Moritz.

Heinrich Moritz ist ein Leipziger, und ging nach kurzen Studien zum Theater. Ein vortheilhaftes Aeußere schien ihn in der ersten Zeit vor allem Andern dazu zu befähigen.

Nachdem er seine erste Waffenweihe unter Küstners Leitung in seinem Geburtsorte erhalten hatte, wandte er sich nach Oestreich und kam im Frühjahre des Jahres 1821 nach Brünn. Hier blieb er zwei Jahre, ging dann nach München, von hier nach Prag, wo er mehre Jahre hindurch der Liebling des Publikums war, und endlich nach Stuttgart, wo er nun schon seit drei Jahren angestellt ist und erst kürzlich in einem lebenslänglichen Engagement den schmeichelhaftesten Beweis erhielt, welchen Werth diese Bühne auf seinen Besitz legt.

Moritz ist von sehr gefälligem Aeußern, und seine edle Gesichtsbildung hat sich eine so seltene Frische erhalten, daß er noch jetzt in den Dreißigen ganz jugendliche Rollen mit großem Glücke darstellen kann. Liebenswürdige Jovialität, guter Ton, eine sich hingebende Geselligkeit, die diesen Künstler im Leben auszeichnen, begleiten auch seine Leistungen auf der Bühne und machen ihn besonders für die Darstellungen der feinern Komödie sehr geeignet. In einer gewissen Sphäre derselben hat Moritz, von allen mir bekannten Künstlern, die höchste Stufe errungen. Erst neuerdings machte er diese Meisterschaft in zwei, dem Französischen nachgebildeten Stücken „Sie ist wahnsinnig“ und „Schüchtern und Dreist“ in hohem Grade geltend.

Im höhern Drama gelingen ihm besonders jene Rollen, die warme Liebesglut, Zartheit der Empfindung und Schwärmerei als Hauptelemente enthalten; es mag jedoch als einen Beweis seines bedeutenden Talentes und seines ernsten Studiums hier noch angeführt werden, daß auch Rollen wie Percival in der Griseldis ihm sehr wohl gelingen, die eine so rauhe Kraft zu

ihrer Darstellung erfordern. Wenn er im Othello Vorzügliches leistete und große Anerkennung darin empfing und verdiente, so war es besonders die naive Seite des „dummen Mohren,“ und das Phantastische, das er ihm beizugesellen verstand, was ihm jene verschaffte.

In der Komödie kann man sich keinen leichtern, natürlichern, fließendern Vortrag denken, als der den Moritz besitzt; im Trauerspiele in Versen wirkt eine manchmal zu oft wiederkehrende fragende Betonung, eine im zärtlich Tändelnden angenehm wirkende Spielerei, wozu er wohl hauptsächlich durch sein jugendlich hohes Organ verleitet wird, monoton. Es war genügend, ihn auf diese Angewöhnung aufmerksam zu machen, und der rastlos nach Vervollkommnung Strebende ist eifrig bemüht, sie los zu werden.

Unsere Liebhaber auf dem Theater sind gewöhnlich zu stürmisch oder zu kalt; sie wissen ferner zu selten das, was feiner Ton in der Gesellschaft, wie sie nun einmal ist, erfordert, mit dem Poetischen der Rolle eng zu verbinden, so daß diese disparaten, oft sich widersprechenden Parthien in eins verschmelzen: diese Vorzüge sind es, die Moritz auszeichnen; er zeigt esprit de salon, den er sich im Leben anzueignen wußte, neben deutscher Bonhomie, die ihm angeboren ist.

Carl Lebrün.

Lebrün hat seine frühere Zeit bei den Theatern von Mainz und Würzburg verlebt und gedenkt immer noch der Rhein- und Maingegenden mit innigem Entzücken. Zuerst gefiel er in den sogenannten Bonvivants, den französischen Kammerdienern u. s. w. Er zeigte eine erstaunliche Beweglichkeit, eine bedeutende

Volubilität der Zunge, und eine deutliche Aussprache, die von einem kräftigen und angenehmen Organ getragen wurde. Vorzüge, die ihn noch jetzt auszeichnen. Lebrün ist von untersetztem Wuchse, trägt den Kopf etwas vor, und an seinem interessanten Gesichte ist es nur zu bedauern, daß darin die Nase einen etwas zu großen Platz einnimmt. Dieser Umstand und ein Bart, der seine bläuliche Fläche bis unter die Augen erstreckt, lassen sein Gesicht vom Theater unschön erscheinen; in einigen Rollen, die in das Liebhaberfach eingreifen, thut ihm dies einigen Schaden.

Noch jung kam Lebrün nach Hamburg, wo sich damals unter der Aegide des neuen Apollotheaters ein Verein jugendlicher Kräfte versammelt hatte, die den alten Künstlern des Stadttheaters den Sieg in der Meinung des Publikums streitig machen wollten. Unserm Künstler gelang es bald, sich in die vollkommenste Gunst bei demselben zu setzen, und nachdem — wie die Sage geht — durch Bestechung und Felonie, das Apollotheater zu Grunde gerichtet wurde, war Lebrün einer von Denen, die mit Vortheil zum Stadttheater gezogen werden konnten. Hier schwang sich Lebrün, nachdem Herzfeld gestorben war, bis zum Direktor, theils durch sein Talent und seine Beliebtheit, theils durch reiche Verwandten dabei begünstigt. Seit dieser Zeit wurde er sehr angefochten; man maß ihm den Verfall der Anstalt zu, obgleich man ihm nur den Vorwurf machen konnte, daß er nicht thätig genug eingriff, um alte Uebelstände abzuschaffen, und Eigensinn und Laune zu brechen. Allerdings darf ein Vorstand eines solchen Theaters nicht mit Aengstlichkeit jedem kleinen Strauße aus dem Wege gehen, und um des lieben Friedens wegen zu allem Ja sagen. Um so mehr, wenn seine bessere Einsicht ihn dabei nicht verläßt, und er es daher nicht unterlassen kann, gegen Vertraute seine Unlust und seine Klagen — die zu Anklagen werden — laut zu äußern. Dies wirft einen Zwitterschein auf den Charakter des Mannes, und der Verdruß, dem er früher mit zu großer Besorgniß ausweichen wollte, bricht dann um desto heller hervor.

Wenn Lebrün in dieſer Hinſicht nicht tadelfrei erſcheint, ſo kann man ſeinem Charakter von der andern Seite nur Lob und Ruhm nachſagen, und als ausübender Künſtler war er ſtets von einer Gewiſſenhaftigkeit beſeelt, die ſelten genannt werden kann, bis eine ungünſtige Stimmung, vielleicht durch die äußeren Umſtände, die wir oben berührten, herbeigeführt, manches ſtörte und hinderte. Wir wollen dieſen Punkt hier nur der Wahrheit gemäß berichten, ohne jedoch in nähere Details darüber einzugehen.

Lebrün's Bonhomie, die ſich auch im Leben in ſeiner ganzen Erſcheinung ausſpricht, ein leichter Anflug von burſchikoſem Weſen, eine Natürlichkeit, die ſich geben darf wie ſie iſt, weil ſie zu den Angenehmſten gehört, dies ſind die Vorzüge, die Lebrün's Theaterſpiel charakteriſiren. Selbſt ſeine Franzoſen, ſeine Gecken erhalten ſo viel davon, daß ſie nie widerlich werden, wie bei ſo vielen Andern, die uns Karrikaturen für treue Zeichnung geben. Dabei belebt ihn die glücklichſte Laune, und die momentanen Eingebungen derſelben feiern ſtets den completteſten Sieg. Nie wird Lebrün den guten Geſchmack beleidigen, der Mann von Bildung zeigt ſich ſtets; ſeine Komik iſt durchaus gutmüthiger Art und deßhalb wird ſie nie verletzen.

In Rollen wie den Linden in den Quälgeiſtern, den er ganz vortrefflich gibt, ſchadet ihm der oben gerügte Fehler ſeines Geſichts. Solche Perſonen bedingen eine gewiſſe Aeußerlichkeit, die ihm nun einmal dafür mangelt. Noch weniger ſagen ihm Rollen wie Poſa zu, den er lange darſtellte. Dieſe Art von poetiſcher Begeiſterung mangelt ihm. Als Perin in der Donna Diana iſt er hingegen an ſeinem Platze; den Mercutio gibt er ſehr gut, und den Zettel im Sommernachtstraum, den er einſt in einem von mir zum Faſching arrangirten Quodlibet gab, unübertrefflich. Sein Schniffelinski im Kammerdiener iſt ein köſtliches Bild, eben ſo der Kalinski in den humoriſtiſchen Studien; dieſe Rollen ſind es eben, die für den feinern Geſchmack manches Anſtößige zeigen, und unter den Händen ihrer gewöhnlichen

Darſteller leicht unleidlich werden, welche durch Lebrün's äußerliche Würde — ſo möchte ich es nennen — durch ſeine Bonhomie, durch ſeinen Geiſt und ſeine Bildung, einen eigenthümlichen Relief erhalten, der äußerſt wohlthätig wirkt. Hieher gehört auch der Habakuk in Raimund's Alpenkönig und Menſchenfeind, der Schneider Franziscus in den Mänteln u. ſ. w. Sein franzöſiſcher Kammerdiener iſt in der äußern Erſcheinung ganz Franzoſe, aber in der Ausführung gibt ihm Lebrün, faſt wider ſeinen Willen, eine ſolche Beimiſchung von deutſchen Tinten, daß er uns nur lieber dadurch wird. Als Till in den Raupach'ſchen Luſtſpielen mag er als Typus gelten. Dieſer kalte, vernünftelnde Witzling in der pedantiſchen Schaale darf unnachahmlich genannt werden.

Seine Uebertragungen aus dem Franzöſiſchen ſind größtentheils Bearbeitungen, und zeichnen ſich gewiß vor vielen Andern aus. Auch läßt geübter Takt und Bühnenkenntniß ihn nur nach wirkſamen Stücken greifen, welche die Lampenprobe vollkommen zu beſtehen im Stande ſind.

Wie die Sage geht, wird ſich Lebrün vom Theater zurückziehen: es iſt Schade für die Kunſt; er iſt ein Mann im Anfange der Vierziger.

Julius Cornet.

Im Puſterthale, in dem rauhen Innichen geboren, trägt dieſer Künſtler auch den Stempel des Charakters ſeiner Landsleute an ſich. Sein Vater war Forſtbeamter, und Julius, der Jüngſte von vielen Geſchwiſtern, war des Vaters Liebling, an

dem ihm die frühe Entwickelung eines ſcharfen Geiſtes beſonders erfreute. Julius Cornet wurde den Studien beſtimmt und ging nach dem Kloſter Wiltau bei Innsbruk und dem Stifte Admont, um denſelben obzuliegen, aber die Liebe zur Tonkunſt trug den Sieg davon, und nachdem er ſich ihr ganz gewidmet, brachte ihn ſeine ſchöne Tenorſtimme und die glänzende Ausſicht, die ſich dem Sänger öffnet, auf das Theater. Wien und Grätz beſaßen ihn zuerſt, dann ging er, noch jung, nach dem Norden von Deutſchland. Klingemann zog ihn nach Braunſchweig, von hier wurde er in Hamburg auf das Vortheilhafteſte engagirt, verließ jedoch dieſen Ort nach einigen Jahren und trat wieder in Braunſchweig in's Engagement, um die Regieführung der Herzoglichen Oper zu übernehmen. Hier wird er nun wohl ſeine theatraliſche Laufbahn beſchließen. Er gedenkt ſich in der Kraft der ſchönſten Mannesjahre zurückzuziehen, um in künſtleriſcher Ruhe auf ſeinem romantiſchen Schloſſe Fragsburg, im ſüdlichen Theile des Etſchthales gelegen, ſeiner Familie und ſeinen Freunden zu leben. Seine Landsleute ſind ſtolz auf ihn; ſo weit verbreitet auch das Geſangstalent dek Tyroler iſt, nie noch hat Einer im kunſtmäßigen Geſange ſolchen Ruhm erworben. Die Konzerte, die er bei ſeiner Anweſenheit im Vaterlande zu geben pflegt, ſind eben ſo viele Triumphbögen auf ſeiner Künſtlerlaufbahn.

Was Cornet beſonders auszeichnet, iſt das Lebhafte und Charakteriſtiſche in Spiel und Vortrag, wie man es gewiß nur ſelten, und in dieſer Verbindung vielleicht nie auf der deutſchen Opernſcene antrifft. Die Aufgaben des franzöſiſchen Singſpiels ſind es daher zuvörderſt, deren Löſung ihm gelingt.

Sein George Brown in der weißen Frau, ſein Maurer, Fra Diovolo, Cantarelli im Zweikampf, Zampa, ſind die unwiderlegbarſten Beweiſe des hier Geſagten. Die Zeit iſt freilich vorüber, wo er als Sargines excellirte und im Belmonte zur Bewunderung hinriß, dafür aber übernimmt er, als ein Künſtler voll der ſeltenſten Selbſtkritik, in derſelben Oper, worin er früher

die erste Tenorparthie sang, die zweite, und weis't sich auf diese Art selbst seinen ehrenvollsten Wirkungskreis an. Als Beweis führe ich seinen Pedrillo in Mozart's Entführung an: eine Parthie, die nicht lebendiger, wirksamer und der Intention des Componisten nach, richtiger darzustellen ist. Ohne Neid hörte er die sonst von ihm gesungenen schmelzenden Arien beklatschen, und tummelte sich con amore mit seinen Liedchen zur großen Ergötzung des Publikums umher. Dies ist's aber zunächst, wodurch Cornet's Einsicht in das Wesen des theatralischen Gesangs dargethan werden soll.

Einen seiner größten Triumphe bereitete unserm Künstler der Masaniello. Auf einer Reise nach Paris sah er diese, damals noch neue, Oper zum ersten Male, und wurde so davon ergriffen, daß er sich sogleich die Partitur verschaffte, um sie zu übersetzen und auf die deutsche Scene zu bringen. Wir übernahmen die Arbeit gemeinschaftlich; ich übersetzte und Cornet legte die Worte unter die Noten, wobei Alles genau nach den Forderungen des strengen, bühnenkundigen Sängers von mir eingerichtet werden mußte. Dies brachte denn auch wirklich etwas recht Gutes zu Stande, und viele Sänger von Bedeutung gaben unserem Texte vor Andern unbedingt den Vorzug.

Als Masaniello darf man Cornet groß nennen, namentlich ist sein Wahnsinn im letzten Akte so ergreifend und großartig ausgeführt, daß der berühmte Ludwig Devrient, welcher dieser Vorstellung in Hamburg beiwohnte, nach derselben Cornet aufsuchte und ihn mit Thränen in den Augen umarmte. Bis dahin hatte man von diesem Spiele in der Oper keine Ahnung. Eine gleiche Virtuosität entwickelte er als Othello. Einem zarten, jugendlichen Organe wäre dergleichen Anstrengung keineswegs anzurathen, wo aber jener zarte Schmelz nicht mehr vorhanden ist, und das gestählte Organ des Mannes sie vertragen kann, gewährt sie im gehörigen Maaße und richtig angewandt, einen hohen Genuß. Cornet wird hiebei von dem richtigsten Gefühle und einem sichern Takte geleitet; es wäre zu wünschen,

daß viele unserer steifen Opernfiguren in seine Fußstapfen tretend, ihn sich zum Muster wählten.

Was Cornet als Operuregisseur leistet, ist vielfach anerkannt worden.

Bocage.

— Das moderne historische Drama der Franzosen hat zwei Schauspieler erschaffen, die alle Proportionen überragen, gleich den Werken, die sie darstellen. Da sie berufen sind, uns Uebertreibungen in Sitten und Charakteren zu schildern, so übertreiben sie auch die Größe ihres Talents, wie ihre sociale Stellung.

Es ist die Frage, ob eine stark ausgesprochene naive Eigenliebe ein Zeichen des wirklichen Talents sey. Wir wollen hier nicht Untersuchungen hierüber anstellen, aber wir bemerken blos, daß diese Schwachheit von der Profession des Schauspielers unzertrennlich ist. Ihre Isolirung in der Gesellschaft, so wie der fanatische Beifall, den sie von dem Volke erhalten, tragen ohne Zweifel dazu bei, sie mit Illusionen zu nähren.

Bocage steht in der ersten Reihe der Pariser dramatischen Hierarchie. Er hat Bildung genossen und sollte Advokat werden; allein er wurde Schauspieler wie so viele Andere, aus Laune, Eitelkeit, überspannter Einbildungskraft, Liebe zum Gelde, kurz was man gewöhnlich Beruf zu nennen pflegt. Nachdem er, ohne großes Aufsehen zu erregen, auf dem Odeontheater in den alten Repertoire-Stücken gespielt hatte, trat er zu dem Theater der Porte St. Martin über, wo er sich mit schwerem Herzen zu den modernen Stücken bequemte. Er präludirte in seiner neuen Sphäre mit dem homme du monde, und gab dann den

Shylok, worin er mit ziemlichem Glücke den berühmten Engländer Kean nachahmte, den die Pariser 1827 zu bewundern Gelegenheit hatten. Als hierauf Alexander Dumas mit seinem Antony erschien, so wußte er diese exaltirte Rolle mit solchem Feuer zu geben, daß der anhaltendste Beifall ihm zum Lohne wurde.

Wenn das Organ Bocage's ein wenig naſentönend iſt, wenn es seiner Haltung auch dann und wann an Eleganz fehlt, so ſind dafür seine Bewegungen leicht, natürlich und feurig, und sein Auge iſt ausdrucksvoll und leidenschaftlich. Er entwirft seine Rolle in großen Zügen und er hat es bewieſen, daß seine ſchöpferiſchen Kräfte ſich nicht auf die Grenzen eines Faches beſchränken. Seinen größten Ruf erlangte er als Buridan in dem bekannten Schreckens-Stücke la tour de Nesle. Die Schauſpieler pflegen zu ſagen: Gute Rollen machen den guten Schauſpieler. Wir wollen dieſen Ausdruck hier nicht widerlegen. Wie jede überraſchende Erſcheinung der Scene, ſo hat auch Bocage ſeine ungemeſſenen Lobhudler. Dies brachte ihn auf das Théâtre français, allein er konnte auf dem großen Trottoir, wie man es in der franzöſiſchen Couliſſenwelt benamt, nicht reüſſiren. Die Rolle des Lovelace, die für ihn in Clariſſe Harlowe eigens geſchrieben worden war, konnte ihn bei der Comédie française nicht naturaliſiren, und er kehrte daher zum Theater der Porte St. Martin zurück, um hier als Don Juan de Marana mit allen ſeinen ſyſtematiſchen Fehlern und glänzenden Eigenſchaften, die ihn charakteriſiren, das Publikum hinzureißen. Wäre Bocage vollkommener, ſo wäre er vielleicht kein ſo großer Schauſpieler und entbehrte an Genie, was er an Studium gewänne.

Emil Taigny.

Man verſteht in Frankreich unter der Benennung jeunes premiers, amoureux, Colins, Ellevious und Gonthiers das Rollenfach, das bei uns wenig bezeichnend „erſte Liebhaber“ genannt wird, das eigentliche Fach, dem es übertragen wird, die Damen zu entzücken. Ein guter Liebhaber iſt übrigens auch in Frankreich nicht leicht zu finden, und viele Theater ſind Jahre lang bemüht, einen aufzutreiben.

Die erſte Eigenſchaft eines Liebhabers iſt, ein angenehmes Aeußere zu haben, obgleich man ſehr verliebt ſeyn kann, ohne hübſch zu ſeyn. Was nicht minder erfordert wird, iſt ein reines tönendes Organ, Reizbarkeit, Gefühl, ausgezeichnete Manieren, eine hinreichende Kenntniß der Fecht- und Tanzkunſt, und eine Menge anderer Dinge, die man durch eine eben ſo ſonderbare als tröſtliche Ausgleichung in der Natur öfter bei Männern findet, die nicht eben ſchön genannt werden können, als bei eigentlich ſchönen.

Emil Taigny iſt als Liebhaber nicht übel, ſagen die Männer; ſehr einnehmend, fügen die Damen hinzu. Seine erſten dramatiſchen Waffen lernte er auf dem Kindertheater des Taſchenſpielers Comte führen. Es iſt der erſte ausgezeichnete Schauſpieler, der aus dem Kindertheater hervorging; indeß vollendete Taigny ſeine Studien in der Provinz. Lyon und Bordeaux zählten ihn unter ihren beliebteſten Künſtlern. Bei ſeiner Rückkunft nach Paris ſtellte er ſich ſogleich in die Reihe der beſten Schauſpieler des Vaudeville-Theaters. Er beſitzt Wärme und Grazie, dabei ein ausdrucksvolles Geſicht, aber ſeiner Auffaſſung fehlt es vielleicht an Tiefe, an Kenntniß, und ſeine Diction iſt oft übereilt. Dieſe Fehler verleihen ihm den Schein von Geſchwätzigkeit, die ſeiner natürlichen Anmuth ſehr ſchädlich wird. Hauptſächlich ſchadet es ihm bei dem Vortrage der Couplets, wo er Takt und

Intonation ganz unverzeihlich außer Acht läßt. Wir wissen wohl, daß französische Liebhaber dieses Genres es mit den Worten: dire oder parler le Vaudeville bezeichnen, und auch deutsche Nachahmer haben sich gefunden, die ähnliche Versuche machen. Allein wir müssen gestehen, daß jedes nur etwas delikat geformte musikalisch gebildete Ohr es auf die Länge nicht auszuhalten im Stande ist.

Ein Neapolitaner, der zum ersten Mal in Paris der Aufführung eines Vaudevilles beiwohnte, rief verwundert über die Kürze dieser Melodien einmal über das andere aus: che cos' è! Dann preßte ihm die Taktlosigkeit ein „Ohime!“ aus, wobei er eine fürchterliche Grimasse schnitt.

Unser junge Künstler hat indeß trotz dieses Mangels bereits in vielen Rollen sich einen Namen gemacht, wie z. B. Faublas, l'Escroq du grand monde, den Chevalier in den liaisons dangereuses, und erst ganz kürzlich im vorigen Sommer den Prinzen im Démon de la nuit. Zu den Zeiten Ludwig XIV., der Regentschaft, des Direktoriums und selbst des Kaiserreichs würde unser Emil Taigny gleich Baron, Jeliotte, Elleviou, und Michu der Acteur à la mode und von den Frauen vergöttert gewesen seyn; aber er folgte der jetzt auch bei den französischen Künstlern eingerissenen Matrimoniomanie, die das dramatische Corps der Moral in die Arme treibt. Er hat sich neulich mit einer Mamsell Herdlizka-Tourterelle verehlicht. Dieser Name scheint ein gutes Zeichen für die eheliche Treue zu seyn. Wir gratuliren den dramatischen Künstlern zur Verbesserung ihres moralischen Zustandes von ganzem Herzen, und müssen gestehen, daß es wahrhaft ein Verdienst sey, ein guter, treuer Ehemann zu bleiben, wenn man nichts weiter nöthig hat, als jeden Abend gleich dem Marquis in Regnards Spieler seinen Mantel couleur de muraille umzunehmen, um auf verliebte Abenteuer auszugehen.

Frederic le Maitre.

Dies ist nach Aussage der Pariser Kunstrichter der erste Schauspieler aller Zeiten, aller Länder, aller Nationen. Er soll in sich Alles vereinigen, was von je große Mimen ausgezeichnet hat, die Talente von Garrick, Lekain, Preville, Taconnet, Talma, aber besonders von Kean. Gleich diesem englischen Schauspieler ist er ein großer Künstler und beherrscht zugleich seine Direktoren und seine Cameraden, und dabei ist er nach dem gemeinen Ausdrucke „ein guter Kerl.“ Er liebt das Geld über die Maßen und wirft es mit vollen Händen weg, obgleich er schon ein Original von Geburt ist, so affektirt er noch Original zu seyn, aus Laune spielt er, aus Leidenschaft trinkt er; bald ist er so, bald so. Er scheint unbewußt gleichsam durch Inspiration Komödie zu spielen, und dabei analysirt er nicht nur den Geist und den Charakter seiner eigenen Rolle auf das Vollständigste, sondern zugleich das ganze Werk, worin er diese Rolle hat.

Was soll man von Frederic's früherer Zeit mittheilen? Was liegt daran, wo und wann er geboren? ob er in Paris oder in Constantinopel vor ungefähr vierzig Jahren das Licht der Welt erblickte? daß er Seiltänzer und Figurant war? daß das Conservatorium ihn heranbildete, um aus ihm einen steifen Vertrauten in der klassischen Tragödie des Odeons zu machen? Eine trockene Biographie würde den poetischen Nimbus von Frederic abstreifen, und der gute Bürger von Paris wird sich nie überreden können, daß Georges im Spieler, Cartouche, den er mit so poetischer Kühnheit gab, Richard d'Arlington, worin er den Ehrgeiz so schrecklich schilderte, gewöhnliche Menschen seyn können, und darin täuscht er sich auch nicht. Frederic ist ein Niederschlag der Gesellschaft, wie sie ist; Cynismus, Rouerie, jede Art des Charlatanismus neben vielen guten und schönen Dingen herrschen in der Zeit, in der wir leben, und von allem dem

finden wir etwas in Frederics Charakter. Nur die Liebe zu zeichnen iſt ihm nicht in gleichem Maße vergönnt. Seine letzte große Rolle war der Barbier des Königs von Aragonien. Hier war er ein ſchlauer Verſchwörer, tapfer, feige, höfiſch, gewandt, komiſch, gemein; dabei zeichnete er in dieſer Rolle die ſpaniſche Eiferſucht mit lebendiger Wahrheit und Kraft.

Hiſtoriſche Charakter hat er bis jetzt noch nicht gegeben; nächſtens wird er den Schauſpieler Kean auf die Scene bringen; auch ſpricht man von Friedrich dem Großen in einem neuen Drama.

Kann man auch nicht unbedingt unterſchreiben, daß Frederic der erſte franzöſiſche Schauſpieler der gegenwärtigen Epoche in Frankreich iſt — denn es gibt mindeſtens ein Dutzend, welche dieſe Ehre für ſich in Anſpruch nehmen — ſo muß man wenigſtens eingeſtehen, daß er von Allen der vielſeitigſte und originellſte genannt zu werden verdient.

Chollet.

Chollet wurde in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts geboren. Sein Vater war Muſiker von Profeſſion, deßhalb lernte er ſchon als Kind ſingen, und in den glänzenden Tagen des Kaiſerreichs ſang er das Lob des Herrn als Chorknabe in der Kirche St. Euſtache. Bald darauf wurde er bei dem Chor der Oper angeſtellt, wo auch ſein Vater war. Nur mit Mühe wurde er im Conſervatorium angenommen. Man wollte weder Talent noch Stimme an ihm entdecken. So iſt es Manchem gegangen. Wurde ja auch die Cinti, jetzt Mad. Damoreau, zum Piano hingewieſen, da ſie für den Geſang nicht geeignet ſeyn ſollte. Der junge Chollet mühte ſich ab, Baß zu ſingen, wie es ſein Profeſſor Plantade durchaus von ihm verlangte, da eben damals

Baßstimmen gesucht wurden. Allein umsonst; es blieb bei seiner Tenorstimme, die in der That köstlich war, ohne daß Jemand auf den Gedanken kam, sie dafür zu erkennen.

Nur durch Zufall geschah es, daß er eines Abends für einen kranken Collegen eine kleine Parthie in Sacchini's „Oedip" übernehmen mußte, wo man an ihm zum ersten Mal eine reine und ausgezeichnete Stimme wahrnahm. Die Stelle:

Audacieux vieillard, quel funeste destin
A, sur ce mont sacré, porté vos pas impies?

die gewöhnlich das Lachen des Parterres erregte, wurde an diesem Abend applaudirt, und Chollet der Vater zwang seinen Sohn hierauf, ein Engagement in der Provinz anzunehmen, um ihn in Uebung zu setzen und zugleich dem Pariser Künstlerleben zu entfremden, welches auf die Stimme so leicht nachtheilige Wirkungen äußert.

Nun war er einige Zeit in Genf und Brüssel und kam dann zur komischen Oper, die sich unter der Leitung des Herrn Guilbert de Pixerecourt befand. Hier trat er in des berühmten Martins Fußstapfen und entzückte Alles durch den Reiz seiner Stimme und die Reinheit seiner Methode. In Herold's Marie errang er den höchsten Beifall, und nun stieg er von Succes zu Succès. Es wäre nicht möglich, hier alle Rollen anzuführen, die er geschaffen. Fra Diavolo und Zampa mögen für das deutsche Publikum die bekanntesten seyn.

Nach der Auflösung der komischen Oper vor einigen Jahren begab er sich wieder in die Provinz. Bei seiner Rückkunft nach Paris wollte man an ihm einige Manieren bemerken, die dem guten Geschmacke der Pariser nicht zusagten, und die man eben dem Einflusse seiner Abwesenheit zuschreiben wollte. Chollet ist zugleich ein gewandter Schauspieler voll Feuer, Laune und Kraft, seine Gesangsweise ist correkt, elegant und sein Vortrag geht zum Herzen. Im Dialog hat er den Fehler, ein wenig zu singen.

Friderike Bethmann.

Mit einigen ausgeführteren Zügen als gewöhnlich, will ich hier ein Porträt skizziren, das ewig in meiner Erinnerung fortlebt, und mir leicht Gelegenheit geben dürfte, eine Reihe von Betrachtungen daran zu knüpfen, die den Raum, der dieser Bilderreihe hier zugemessen ist, bei weitem überragte.

Friderike Bethmann, eine Tochter des bekannten Schauspieldirektors und Theaterdichters Großmann, hatte wie alle Kinder dieses in vieler Hinsicht ausgezeichneten Mannes, eine feine Erziehung erhalten. Ich lernte in späterer Zeit den Professor Busse in Brünn kennen, der als Hofmeister in Großmann's Hause in Hannover gelebt hatte und mir so manche Partikularitäten mitzutheilen wußte.

Friderike war ein geistreiches, gefühlvolles Kind und so ist sie es ihr ganzes Leben hindurch für ihre Kunst geblieben. Im Leben war sie frei; sie wollte auf die Emancipation der Frauen nicht warten, sondern emancipirte sich selbst. Ihre Zeit kannte noch junge, schöne Männer von hoher Bildung, reich und ihrer Stellung nach bedeutend, die für den vertrauten Umgang mit einer Bethmann Vieles wagten und sich sogar Gefahren blos gaben. Diese Zeit ist nicht mehr. Unsre Sinnlichkeit von Prüderie umhüllt, von der einen Seite, unsre innerliche Rohheit und Gemeinheit, die sich in den plumpen Mantel der Moral wickelt, von der andern Seite, sind an die Stelle einer Galanterie getreten, die wahrlich nur von Denen getadelt werden kann,

welche sie nie begriffen haben und sich in Kreisen bewegen, denen nie das höhere Leben im freien Umgange mit geistreichen und edelgebildeten Frauen sich erschließen durfte.

Die Bethmann war klein und mag wohl nie schön gewesen seyn. Als ich ihre Bekanntschaft machte, war sie 48 Jahre alt, hatte eine gelbe Gesichtsfarbe, einen ziemlichen Kropf, den sie hinter großen Perlenschnüren zu verbergen suchte, und eine Stimme, die, wenn sie sich anstrengte, jenes seltsame Röcheln vernehmen ließ, welches durch die seltsame Drüsenkrankheit im Kehlkopfe gewöhnlich erzeugt wird.

Und dennoch wußte sie mit allen diesen Mängeln begabt hinreißend zu entzücken; dennoch sang sie noch so himmlisch, so seelenvoll, daß es an das Wunderbare grenzte, welchen Eindruck sie hervorzubringen wußte.

In der Maria Stuart verlieh sie ihrer kleinen Gestalt einen Ausdruck von Adel, von ächter Frauenwürde, von Hoheit der Dulderin, wie ich sie seitdem in solchem Verein von keiner Darstellerin der Rolle erblickte. Das röchelnde Nachhallen, dessen ich oben erwähnte, drang nicht bis zu den Zuschauern, und ihr Organ erschien angenehm, und besonders verstand sie es, damit auf eine wunderbare Weise zu schalten. Im Vortrage des Lyrischen, wie z. B. in dem Monologe: „Eilende Wolken!“ erhob sich ihre Stimme selbst bis zum Melodiösen. Die Rührung erreichte in der letzten Scene den höchsten Grad. Ihre Erscheinung am Schlusse im weißen Gewande der Königin, von Spitzen und Perlen, war gleichsam verklärt.

Als Aline war besonders der Vortrag der Romanze „An der Durance Gestade,“ musterhaft. Eine Innigkeit und ein Wohllaut lagen darin, die das Herz auf überwältigende Weise zu ergreifen wußten. Im zweiten Akte der Oper, wo Aline als Hirtin erscheint, ward das erste Rondo: „Junge Schöne, von weichem Herzen,“ höchst anziehend vorgetragen. Besondere Kunst ward bei den Worten entfaltet: „Wag' es nicht, mit der Liebe zu scherzen, ihren Freuden folgen nur Schmerzen!“ Hier

brachte die Bethmann ein Ritardando an, das eine unbeschreiblich schöne Wirkung machte.

Während des Gesanges war sie mit einem zierlichen Milchtopfe vom Gebirge herabgestiegen, und auf die Vorderbühne gelangt. Ihr Anzug war, der damaligen Theatermode gemäß, ein wenig schäferhaft. Sie trug schief auf dem Kopfe einen Basthut mit vielen Blumen, und ein Röckchen von grünem Flor über weißen Atlas, mit einer Rose an der einen Seite in die Höhe gesteckt, und — wie sie das in vielen Rollen liebte — einen ziemlich großen Blumenstrauß vor der Brust. Dieses ganze Accoutrement, obgleich etwas befremdend, würde selbst jetzt noch auf dem Theater von angenehmem Eindrucke seyn. Die Art und Weise, wie sie ihre Couplets während des Tanzes sang, erinnerte lebhaft an den Vortrag der besten französischen Vaudevillisten. Dies zeugte für ihre richtige Einsicht in das Wesen der Composition. Die markirte Betonung gewisser Sylben ist dem melodischen Rhythmus dieser Weisen nicht nur unentbehrlich, sondern die Pointen gewisser Worte und Reime verlangen auch diese Art des declamatorischen Vortrags. An dem Tanze nahm sie keinen Theil. Sie mochte nicht, wie so manche Schauspielerin unserer Tage, an die Nachsicht der Zuschauer appelliren. Wer nicht das, was er öffentlich zeigt, mit einer gewissen Virtuosität zu zeigen versteht, sollte eigentlich keine Nachsicht erfahren.

Während die Hirten den Reihen um sie schlossen, begnügte sich die Künstlerin, taktmäßig in die Hände zu klatschen. Nun kamen die Meldungen von dem ausgebrochenen Tumulte im Pallaste. Die Bedeutsamkeit der Befehle, die sie ihren Vertrauten ertheilte, ward aus jeder Miene, jedem Blicke, jeder Bewegung ersichtlich. Jetzt wirkte auch der Schlaftrunk. St. Phar schlief ein. Nun entfalteten sich die widersprechendsten Gefühle ihrer Brust — Alles wurde den Zuschauern klar — von Allem gab sie uns Rechenschaft — und doch wie harmonisch-schön war Alles; da war keine Zerstückelung, ohne Mitteltinten, bunt und schroff nebeneinandergestellt.

Hier die ſtrengen Befehle der Königin, mit männlichem Geiſte begabt, dann der Schein einer reizenden Heiterkeit, um den Augenblick des Ausbruchs zu verzögern, endlich die liebliche, faſt naive Sorgfalt für das heilige Haupt des Geſandten und zärtlich Geliebten. Noch im letzten Augenblicke, als ſie die Fahne ergreift, um an die Spitze der Krieger zu treten, wendet ſie die Blicke auf den entſchlummerten Liebling, den Sclaven auf einem Ruhebette forttragen, richtet ſeinen Kopf in eine bequemere Lage, küßt ihm die herabhängende Hand und legt ſie ſorglich zurecht.

Fanchon war damals neu, und dieſe glückliche Verpflanzung eines franzöſiſchen Liederſpieles durch Kotzebue und Himmel erregte überall die größte Theilnahme. Die Bethmann gab die Hauptrolle. Es iſt nicht möglich ein Bild von ihr zu entwerfen, wenn gleich — nach ſo vielen Jahren — es noch ſo friſch in mir lebt. Die Miſchung von naivem Weſen und feinſtem Welttone gelang ihr ſo vollkommen, wie nur ſelten einer Schauſpielerin, da gewöhnlich die Darſtellerinnen der naiven Rollen ſich nicht in den Formen der feinen Geſellſchaft zu bewegen wiſſen, die ſogenannten Anſtandsdamen aber nur ſelten den Ton der Natürlichkeit, der rührenden Einfalt und der ſchüchternen Grazie treffen können. Sie war den ſie umgebenden Weltleuten gegenüber, bei aller Freiheit, welche ſie ihnen geſtattete, doch ſtets von einem Scheine der Sittlichkeit umgeben, der überaus anziehend war, und ſich in der Scene mit der Frau von Rouſſel ſo ſteigerte, daß dem Auditorium Thränen entlockt wurden.

Niemand vermag wie ſie die hübſchen Melodien zu ſingen, die Himmel ſo lieblich erſonnen. Von großem Effekte war es, wenn ſie — nachdem St. Vel und Eduard zum Duell gegangen waren — Handſchuhe und Leier fordert, Florine ſchilt, und dann in den Geſang ausbricht: „Fort! daß die Leier klinge!“ Dieſes unbedeutende, kleine Liedchen von nur wenigen Worten erhielt einen Beifallſturm, und da war nichts von Trillern, Paſſagen, Coloraturen und Cadenzen. Es war nur Gefühl — es lag der ganze Ausdruck des geängſtigten, liebenden Herzens in

diesen Tönen — es war eine glühende, offene Menschenbrust — Qual und Lust — Himmel und Hölle — es riß uns zur Bewunderung hin. Wir waren nicht im Theater, wir hörten keine Oper, sahen keine Schauspielerin — es war die arme, liebenswürdige, unglückliche Fanchon in ihrem Zimmer, das drei Wände schlossen, und dessen vierte Wand eingerissen war, um uns den Genuß zu gönnen, dies himmlische Wesen in den interessantesten Verhältnissen zu belauschen.

Als Nina in „Wahnsinn aus Liebe," war ihr stummes, ruhiges Spiel unter dem Baume, wo sie den Geliebten zu erblicken wähnt, überaus erschütternd. Nie hat eine Künstlerin wieder diese Wirkung auf mich in dieser Partie hervorgebracht, selbst als ich das herrliche Ballet später von großen mimischen Tanzkünstlerinnen in hoher Vollendung ausführen sah. — Ein Meisterstück der Bethmann war ferner die Ophelia. In der Wahnsinnscene entfaltete sich ihr eigentlichster Genius. Das Singen der Volksweisen, wozu sie selbst — im Augenblicke der Begeisterung — die Melodie gefunden haben soll, kann wohl schwerlich erreicht werden. Hiebei wirkte bei dieser hochbegabten Künstlerin so vieles zusammen, da sie zu den ausgebildetsten Bravoursängerinnen, was man damals darunter verstand, gehörte, und in ihrer Jugend selbst als Constanze in der Entführung excellirt haben soll.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier auch noch von der Orsina, Phädra, Athalia, Rodogune und den andern Rollen der Bethmann mit dieser Ausführlichkeit sprechen. In diesen durchaus tragischen Aufgaben stand sie in der Großartigkeit der Auffassung und im rhythmischen Ausdrucke der Schröder nach, wenn sie gleich auch hierin den würdigsten beigezählt werden darf, die unter uns auf dem Cothurn glänzten.

Pythia-Händel.

Es war zu Anfange dieſes Jahrhunderts, zu einer Zeit, da die Welt von den Kriegen Napoleons erſchüttert wurde, als im Norden von Deutſchland eine milde Erſcheinung der Kunſt auftauchte und einen hohen Grad von Aufmerkſamkeit erregte.

Mad. Händel war es, die von der Politik und von den wichtigſten Intereſſen, welche damals die Europäiſche Geſellſchaft beſchäftigte, uns ab- und dem Theater zuwendete. Man ſollte es faſt nicht glauben, und doch war es ſo.

Eine gewöhnliche Schauſpielerin als Dem. Schüler in Berlin hatte ſie zuerſt den Tenoriſt Eunicke, dann den Arzt Meyer geheirathet und nachdem auch dieſe Ehe getrennt worden war, ſich mit dem Stadtarzt Händel in Stettin verbunden; nach deſſen Tode ward der Profeſſor Schütz ihr Gatte, und betrat an ihrer Seite das Theater. Sie hieß nunmehr Händel-Schütz und erlangte unter dieſem Namen ihre höchſte Berühmtheit; Pythia-Händel aber nannte ſie Zacharias Werner in ſeinen Gedichten an ſie, und dieſe Benennung wählte auch ich zur Ueberſchrift. —

Ein finſteres Schauſpielhaus; die kurze Scene ſchwarz ausgeſchlagen; in der Mitte eine kleine Erhöhung auf Stufen; an der einen Seite, auf hohem Fuße, eine durchſchnittene Glocke von Blech, worin ſich eine Menge Wachskerzen befinden, die ihr Licht ſchräg von oben auf die Scene fallen laſſen. Mad. Händel erſcheint in einer einfachen weißen Tunika, die bis auf die Ferſen geht. Eine volle, ſchöne Frauengeſtalt, das Geſicht mit ernſten, wohlausgeprägten Zügen, das dunkle Haar liegt in Flechten antik um den Kopf. Sie ergreift einen weißen Schleier, ſchlingt ihn mit großem Ernſt, mit Feierlichkeit um den Kopf; ſie kniet nieder, legt die ſchönen vollen Arme auf ein kleines Poſtament, die Hände platt ausgebreitet; die Züge nehmen eine ſtarre Unbeweglichkeit an; alles wird ſteinern; es iſt die Sphynx; eine egyptiſche

Sphynx, wie ſie leibt und lebt! nur nicht ſo coloſſal, ſo verwittert, ſo altergrau, ſo erhaben. Es iſt ein ſchönes Weib, in den edelſten Verhältniſſen, die ſich vor uns hinwirft um uns ſo die Ungeheuer der Urwelt darzuſtellen; es iſt ſonderbar: das Merkwürdigſte dabei iſt, wie ſie nur auf den Gedanken dazu gekommen iſt. Die Verirrung geht noch weiter: ſie ſtellt ſich vor uns hin; ſie drängt die Bruſt gewaltſam heraus; ſie erhebt die Arme über den Kopf, als ſollten ſie eine ſchwere Laſt tragen; das Geſicht zeugt deutlich die Anſtrengung; die Augen treten aus ihren Kreiſen, Mund und Wange ziehen ſich herunter, ſie werden röther: eine Karyatide iſt's! Sie verändert die Stellung, jetzt ſo — jetzt ſo — immer andere Karyatiden! Man ſchüttelt den Kopf und wundert ſich. Aber Mad. Händel ſchwebt aus der erzwungenen Stellung einige Schritte vorwärts, mit dem Weſen eines Taſchenſpielers, welcher ausruft „Nur Geſchwindigkeit, keine Hexerei!“ knixt anmuthig und lächelt und wendet ſich zu andern Shawls, zu andern Stellungen. So wandeln wir nun von der Egyptiſchen zur italieniſchen, niederländiſchen und deutſchen Schule. Von den ſtarren weißen Steingebilden gelangen wir zu den bewegteren in Farben prangenden Schöpfungen der Maler. Zuerſt Galathee, die nach und nach zum Leben erwacht, wie ſie den erſten Schritt vom Piedeſtal kaum wagt, und dann mit himmliſchem Ausdrucke dem Künſtler an die Bruſt ſinkt; dann Magdalena, die weltliche, wie ſie ſich mit Koſtbarkeiten ſchmückt, prächtige Caſchemirs um die ſchönen, üppigen Glieder legt, und ſie eben ſo ſchnell wieder von ſich wirft, um noch prächtigere zu wählen; dann wie ſie büßt neben Todtenkopf und Buch; zuletzt die Herrſcherin der Himmel ſelbſt, wie ſie den alten frommen Meiſtern erſchienen, mit dem Knaben am Herzen, dann aufſchwebend zur Glorie, und endlich umgeben von den himmliſchen Chören im vollſten Glanze.

Alles dies wurde mit einer religiöſen Andacht aufgenommen, und wenn gleich das Volk ſich nicht hinzudrängte, ſo trieb dafür die Kunſtkennerei ein abgöttiſches Weſen damit; Sonette erblüheten

und schwanden hin um neuen Platz zu machen, und eine ganze Schaar Wissender und Eingeweihter drängte sich um die Meisterin und machte ihr auf die sinnigste Weise den Hof.

Daß die Erscheinung der Künstlerin im Drama zu den malerischen gezählt werden konnte, wird Jeder leicht vermuthen. Das Costüm ward immer streng beobachtet. Als Aline hatte sie nicht weniger als fünf der kostbarsten Shawls um sich geschlungen, gehängt und gewickelt, wie sie eine golcondaische Fürstin nur in der Wirklichkeit tragen konnte, und als provençale Bäuerin gingen die langen Zöpfe bis auf die Fersen, während die kurzen Röcke kaum das Knie bedeckten. Als Maria Stuart, die man in der letzten Scene, fast in einem idealen Geschmacke, in Gewanden von feinen Spitzengeweben und Perlen zu erblicken gewohnt war, erschien Mad. Händel-Schütz im Purpursammt, nach altfränkischem Schnitt, mit der Krone auf dem Kopfe, wie man es auf alten Königsbildern sehen kann. Diese Wahrheit störte, dieser steife Putz in grellen Farben that wehe, während die Königin, im weißen zarten Schmucke gleich einer Verklärten erschienen war. Eben so zeigte uns die Künstlerin als Bianca della Porta die italienische Matrone zum ersten Male im mittelalterlichen Hauskleide; diese Sucht ging so weit, daß sie oft Rollen übernahm allein in der Absicht, uns ein Costüm vorzuführen, wie die Margaretha, Richard's königliche Freundin bewies, die sie in der Oper Richard Löwenherz darstellte, um auf stolzem Zelter im breiten Federhute und dem Reitkleide von Sammt vor unserm überraschten Blicke zu figuriren.

In allen Rollen jedoch war die großartige Auffassung zu bewundern und es fehlte in keiner an ergreifenden Momenten. Mit der Art des Vortrags jedoch mußte man sich abgefunden haben, um einem ungestörten Genusse sich hingeben zu können. Die Declamation war durchaus gemessen, oft scandirt, eine immer wiederkehrende Melodie, klagend, fragend, fremdartig. Vieles davon ist auf unsere jetzt noch übliche Art die Verse zu sprechen übergegangen.

Mad. Händel-Schütz wurde durch den Beifall, den sie in Königsberg fand, bewogen, sich des dortigen verwaisten Kunsttempels anzunehmen und eröffnete ihre Entrepriſe mit der Jungfrau von Orleans, die sie selbſt gab. Es war in früherer Zeit eine ihrer berühmteſten Rollen und deßhalb war es mir intereſſant, ſie mehrmals von ihr darſtellen zu ſehen. Das Myſtiſche, Heroiſche, Begeiſterte hob ſie trefflich darin hervor und ich glaube nicht daß die Jungfrau wohl beſſer darzuſtellen wäre. Mit dem Zuge hatte ſie ſich übrigens alle nur erdenkliche Mühe gegeben, und er war in ſeiner ganzen Anordnung das Produkt ernſtlicher Studien, wobei ſie von mehren Gelehrten theilnehmend unterſtützt worden war.

Das ernſtliche Beſtreben, die Kunſt in ihrer Würde zu erhalten und den Geſchmack des Publikums zu verbeſſern und die gemeine Luſt an theatraliſchen Vorſtellungen in eine edlere zu verwandeln, mußte ihr unbedingt zuerkannt werden. Sie hatte ſich nur in Zeit und Ort verrechnet, um dieſen Plan durchzuſetzen. Königsberg im Jahre 1811, war voll Handel und Schacher, wie ihn der Krieg und die Continentalſperre ihm zugewieſen hatten, und man ließ es ſich nicht träumen, im Theater etwas Anderes als Ruhe von Geſchäften und eine raſche, heitere Unterhaltung zu finden. Man ging ſo weit, alle wohlgemeinte Verſuche der Directrice für Anmaßung zu erklären und ihr geradezu übel zu nehmen. Dies nicht berückſichtigend, ging ſie vielmehr immer weiter, und bereitete ſich ſo eine unvermeidliche Beſchimpfung vor, die ſie plötzlich die Direction niederzulegen zwang.

Noch einige Jahre nach dieſem Vorfalle reiste Mad. Händel-Schütz in der Welt umher um ihre mimiſchen Darſtellungen zu geben, dann zog ſie ſich nach Halle zurück, wo ſie ſich der Geburtshülfe gewidmet haben ſoll und ein ſtilles, eingezogenes Leben im Hauſe ihres Schwiegervaters führte.

Sophie Schröder.

Eine merkwürdige Frau. Beim Theater geboren und erzogen, spielte sie in ihrer Jugend das Donauweibchen, Fanchon, Aline, und andere Dragéwaare des leichtern Singespiels. Sie soll darin sehr Anmuthiges geleistet haben, obgleich man wohl nicht aus diesen Leistungen ihre spätere Größe ahnen konnte. Erst als sie in Breslau an die Stelle einer krank gewordenen Schauspielerin trat, um eine Rolle im Trauerspiele auszuführen, zeigte sich ihr großes Talent auf entschiedene Weise und Herr Kapf in Breslau legte damals in einem Gedichte die Prophezeihung nieder, daß sie einst die erste Künstlerin des Vaterlandes werden würde. In der That ein richtiges Vorhersagungsvermögen, wenn man nicht an eine Schmeichelei, der jungen hübschen Frau dargebracht, dabei denken mag.

Die früheste Laufbahn der Künstlerin war zufällig; sie reiste viel bei den Theatern des Nordens umher und war bis nach Riga vorgedrungen. Sie war damals unter dem Namen Mad. Stolmers in der Theaterwelt bekannt. Sehr jung hatte sie diese Verbindung geschlossen, und noch früher eine andere, aus der sie einen Sohn gebahr, der nun als Geistlicher am Rheine lebt, den als Schriftsteller bekannten Herrn Wilhelm Smets. Später erst heirathete sie Schröder, einen jungen Mann, der den Don Juan und ähnliche Partien darstellte, aber nicht bedeutend darin war.

In Hamburg, wo sie mit ihrem Gatten lebte, entfaltete sich zuerst ihr Genius. Man bewunderte sie allgemein und sie wurde dem Vaterlande als eine Künstlerin erster Bedeutung genannt. Es ist bekannt, wie sie, während noch Davoust sein Schreckensscepter über Hamburg schwang, mit der hanseatischen Kokarde an der Brust auf dem Theater erschien und welche Folgen dies für sie hatte. Ich erwähne dieses Zuges hier um die Skizze des muthvoll-kräftigen Charakters dieser Frau zu vervollständigen.

Sie ging hierauf nach Prag, mit einem kränklichen Manne und fünf Kindern, deren Erziehung und Ernährung ihr allein oblagen. Ihr Augenmerk war auf Wien gerichtet, um ihren künstlerischen Wirkungskreis zu erweitern und sich von drückenden Nahrungssorgen zu befreien. Es gelang ihr, nach ihren mit Enthusiasmus aufgenommenen Gastrollen dort eine feste und glänzende Anstellung zu erhalten. Jetzt hatte sie die Stufe erreicht die ihr gebührte; sie war die erste tragische Künstlerin des Vaterlandes, überall bewundert und angestaunt. Ihre vortheilhafte Stellung wendete sie nun neben der freiern und ungetrübteren Ausübung ihrer Kunst dazu an, ihre Kinder zu erziehen, und man muß ihr zum Ruhme nachsagen, daß sie stets die sorgsamste, zärtlichste Mutter war.

Diese höchst weibliche Eigenschaft des Herzens war es besonders, welche auch den stärksten Kraftäußerungen der Künstlerin immer etwas von Milde beigesellte, und sie nie abschreckend und degoutant erscheinen ließ. Wie denn überhaupt das weiche Gemüth der Künstlerin, Schwärmerei in der Liebe, Kühnheit und Entschlossenheit ihr auch im Leben angehörten, und sich auf ihre Kunstgebilde auf die natürlichste Weise übertrugen. So schuf sie ihre Lady Macbeth, ihre Medea — wir sprechen hier von Grillparzer's — die trotz ihrer schauervollen Großartigkeit nie das Weib verkennen ließen.

Nachdem sie den Gipfel ihres Strebens wohl in der Sappho erreicht hatte, verließ sie plötzlich, im Herunterschreiten von der höchsten Höhe ihrer geistigen Kräfte schon begriffen, das Burgtheater und Wien und begann einen abenteuerlichen Zug nach dem Norden, in Begleitung ihres ältesten Sohnes, den sie theatralische Versuche machen ließ, der aber jetzt davon zurückgekommen, die militärische Laufbahn ergriffen hat. Mitten im unerbittlichen Winter des Nordens, krank mit dem kranken Kinde erreichte sie Moskau und St. Petersburg und kam endlich wieder in Hamburg an, wo sie, gleichsam erfreut über eine fast wunderbare Rettung, eine lange Reihe von Gastrollen gab.

Ein Ruf zum Münchener Hoftheater machte dieſen ein Ende. Sie lebte in München einige Jahre, bis ſich für ſie, noch unter der Regierung des vorigen Kaiſers, der ihr ihre Entfernung von Wien huldvoll verzieh, ein Gaſtſpiel am Burgtheater ermitteln ließ. Dieſes hatte ein neues Engagement zur Folge, das ſie nunmehr angetreten und das hoffentlich dem bewegten Leben dieſer Frau bis zu deſſen Ende bleiben wird.

Sophie Schröder iſt nur von mittelmäßigem, faſt kleinem Wuchſe, ihre Geſichtszüge — dies ſagt ſie ſelbſt — waren ſelbſt zur Zeit als ſie die größten Eroberungen machte, nie ſchön. Ihr Auge iſt ausdrucksvoll, wie wäre aber auch ohne das ein großer Schauſpieler zu denken möglich! Keine Schauſpielerin beſitzt die Gabe der maleriſchen Stellungen in ſo hohem Grade wie ſie; ihre erſten Scenen in der Braut von Meſſina ſind eine Reihe academiſcher Attituden, die ſich ungezwungen Eine aus der Anderen entwickeln und vor unſern Blicken vorüberſchweben. Was bei andern, gerühmten Künſtlerinnen wie kaltes berechnendes Studium erſcheint, das ſogenannte Mantelſpiel, erſcheint bei ihr naturgemäß und durchaus harmoniſch. Das Bewunderns-wertheſte war ſonſt ihr Organ. Wo ſie es mit allem ihm eigen-thümlichen Zauber walten ließ, z. B. als Sappho, war es un-widerſtehlich. Kraft und Schmelz, vom Donner zum Girren, eine Herrlichkeit ohne Gleichen lag darin! Mit ihrer gewaltigen Phantaſie umfaßte ſie das Werk des Dichters, mit ihren gewal-tigen Mitteln ſtellte ſie es in's Leben. Ihre Impetuoſität über-wältigte Alles, riß aber alles hin. Sie gab nicht Rechenſchaft über ihre Leiſtungen mit kaltem, klügelndem Verſtande; es ward ſo, weil es ihr ſo vorgeſchwebt. Bekam ſie manchmal eine neue Rolle, ſo ſagte ſie: „das iſt Waſſer auf meine Mühle; aus der Rolle läßt ſich was Großes machen!“ — fragte man nach dem Warum und wie? ſo war die Antwort, „das weiß ich nicht auseinanderzuſetzen; aber inwendig ſteht Alles und ſo gebe ich es!“ — Dies iſt die hohe Schule von Gott, wie der mir ſehr werthe Künſtler Coſtenoble in Wien ſich ausdrückt und die geht über alle andern.

Sophie Schröder leiſtet mitunter noch Großes. Ihre Kraft iſt noch immer bewundernswerth; in anderer Hinſicht aber muß ſie ihre Zuflucht zu Behelfen nehmen, die ihre früheren Vorzüge nur entfernt ahnen laſſen. So geht's und ſo ging es jedem großen Darſteller, deſſen Triumphe mit den bedeutendſten Naturgaben in zu naher Verbindung ſtehen, und mit dieſen daher nothwendig ſinken müſſen. Sollten die minder Begabten aber deßhalb wohl glücklicher genannt werden?

Wilhelmine Schröder-Devrient.

Wilhelmine Devrient iſt die älteſte Tochter von Sophie Schröder und Gattin von Carl Devrient, einem Neffen des berühmten Künſtlers dieſes Namens. Ihre berühmte Mutter gab ihr die erſten Anleitungen zur Kunſt und ſie betrat an ihrer Hand die Bühne als Maria im Blaubart und als Emmeline in der Schweizerfamilie. Wien war electriſirt von der Erſcheinung. Das junge, ſchöne Mädchen, ſchlank und blond, das Bild einer edeln Jungfrau, mit der ſeelenvollen Glockenſtimme, mit der Glut der hinreißendſten Leidenſchaftlichkeit. Man muß geſtehen, daß dies ein Verein von Eigenſchaften war, um auch auf ein minder empfängliches Publikum, wie das Wiener, den zauberhafteſten Eindruck zu üben. Dieſer ſteigerte ſich zum fanatismo wenn Blaubart die langen blonden Flechten um die Fauſt wikkelte und das ſchöne Mädchen über die Scene zerrte, und wenn es ſich dann losriß und mit einem unbeſchreiblichen Ausdruck von Angſt und Schmerz betend niederſank. Als Emmeline war der Erfolg eben ſo groß, wenn gleich der Eindruck ſanfterer Art war; auch hier wirkte die Perſönlichkeit der jungen Künſtlerin auf zauberiſche Weiſe mit. Die neue Oper von Weber mußte

dazukommen, um ihr ein neues Feld zu eröffnen und sie mit einem glücklichen Schwunge auf den Gipfel des theatralischen Ruhmes zu heben, den Andere, unter weniger begünstigenden Verhältnissen, erst nach langen Jahren mühsam erringen. Weber kam selbst nach Wien um das damals wichtige Wort auszusprechen: Wilhelmine Schröder sey die erste Agathe der Welt und habe Alles übertroffen was er in diese Parthie hineingelegt zu haben glaubte.

Ich sah sie als sechszehnjähriges Mädchen darin. Weber dirigirte an jenem Abende, das Haus war zum Erdrücken voll; alle Anwesenden waren voll Freude und Anerkennung und hatten für Alles Kränze des Beifalls in Bereitschaft: für das Orchester, für die Kranzjungfern, für die Jäger, für die Wolfsschlucht. Aennchen: Dem. Vio, Max: Rösner, Caspar: Forti, diese herrlichen Künstler gingen nicht leer aus, wie sich jeder leicht denken kann, aber Agathe, Dem. Schröder, erhielt neben dem Meister den schönsten, gefühltesten, feurigsten Applaus. Es war ein Abend voll Enthusiasmus, wie ich ihn in Deutschland mich nicht erlebt zu haben entsinne.

Das bedeutende Talent das hier erwacht war, konnte nicht lange den Wienern allein gehören, auch andere Städte erfreueten sich bald desselben und sein Ruhm wurde allgemein. Eine frühe Ehe, die unmöglich glücklich seyn konnte, wurde bald gelöst. Die freie Künstlerin zog nach Paris und London, mehr um ihr Gesangstalent auszubilden, und den eigenen Werth neben den größten Mustern dieser Kunst zu prüfen und zu bewahrheiten, als aus andern Rücksichten.

Als Fidelio war der Triumph vollkommen; sie erwarb sich durch diese Leistung einen europäischen Ruf. Im italienischen Gesange konnte sie mit der Malibran und Pasta nicht glücklich wetteifern, wenn gleich ihre unbestreitbaren Vorzüge überall Anerkennung finden mußten.

Aber erst nachdem sie, nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Paris und London, wieder in Deutschland auftrat, begannen

ihre größten Triumphe, und sie verschafften ihr ohne Widerspruch den Titel unserer ersten Sängerin, einer Prima-Donna Deutschlands. Besonders glänzte sie in den Opern Bellini's, dessen Imogene ich von ihr in Paris darstellen sah. Romeo und Norma werden jetzt allgemein für ihre vollendetsten Rollen anerkannt. Ich habe sie nicht darin gesehen, zweifle aber nicht, daß sie Studien darin zur Anschauung bringt, die sie während ihres Aufenthalts im Auslande zu machen Gelegenheit hatte.

Wilhelmine Schröder-Devrient ist eine der ausgezeichnetsten Weiber die ich kennen gelernt habe. Sie ist ganz Gefühl und Leidenschaft und schön, wenn Eine den Namen verdiente. Ich spreche hier nicht von der Regelmäßigkeit der Züge, von dem Auge, der Nase, und solchen Einzelnheiten, ich will damit die Vereinigung so vieler edeln Eigenschaften des Körpers und der Seele bezeichnen, und hoffe auf keinen Widerspruch zu stoßen.

Wenn diese Frau am Flügel saß und den Erlkönig oder Gretchen's Klage vor der mater dolorosa von Schubert sang, dann mußte man die Pariser lauschen und endlich in Ekstase gerathen sehen. Sie war es die den Franzosen eine Sehnsucht nach Deutschland erweckte, mehr als St. Marc-Girardin, L'Herminier und die Vorlesungen des Herrn Savoye, und wer wird sich dann wohl noch wundern, daß ihretwegen bei den leicht aufflammenden Franzosen manchmal Kugeln gewechselt wurden, und ihr Pariser Lebenslauf eine Kette von Liebeshändeln war, woran die Gefeierte jedoch nur selten Theil nahm und oft vom Hader und Streit, vom stillen Glück und seliger Hoffnung nicht im Entferntesten eine Kenntniß hatte.

Antoinette Campi.

Sie war in Warschau geboren und vertauschte ihren polnischen Namen gegen den italienischen, indem sie sich mit dem Buffo der Guardasonischen Truppe in Prag, Herrn Campi, verband. Sie hat den größten Theil ihres Lebens in Wien zugebracht und hier neben ihren Kunstleistungen Gesangsunterricht ertheilt. Sie war musterhaft in der alten italienischen Weise zu singen und war Das was man Bravoursängerin zu nennen pflegte; im eigentlichsten Sinne des Worts eine Professorin der Gesangskunst. Im Leben erschien sie anspruchlos und als bei der Aufhebung der deutschen Hofoper in Wien viele der bisherigen Mitglieder derselben ein für allemal mit einer Abfindungssumme entlassen wurden, reichte sie eine rührende Bittschrift ein, worin sie unter Andern ungefähr Folgendes sagte:

„Sie wisse wohl, daß sie nicht mehr im Stande sey mit den neuen Gesangessternen um die Wette zu glänzen, sie betrachte sich aber wie eines jener alterthümlichen Geräthe, die man wohl bei Höfen aufzubewahren pflegt und sie bäte um die Gnade, nur dann und wann noch bei Festlichkeiten singen zu dürfen, um der jüngeren Generation zu zeigen, wie man einst gesungen, und was die Väter an dieser Kunst als schön bewundert haben.“

Mad. Campi sang aber, als sie diese Bitte stellte, noch immer ausgezeichnet und war damals keineswegs als invalid zu betrachten.

Nachdem sie unweigerlich ihre Entlassung erhalten hatte, wandte sie sich nach München. Hier erkrankte sie sogleich nach ihrer Ankunft und starb an einer Hirnentzündung binnen vier Tagen. Ich hatte acht Tage vorher an einem freundlichen Mahle bei ihr in Wien Theil genommen und stand jetzt in München wahrhaft betrübt an ihrem offenen Grabe.

Man sagt, daß der kalte Empfang des damaligen Intendanten des Münchener Hoftheaters, der — wie es schien — nie

von der Sängerin Campi etwas gehört hatte, den schmerzlichsten Eindruck auf die ohnehin durch ihre Entlassung tief gekränkte Künstlerin gemacht haben soll. Ich wiederhole hier nur ein Gerücht; gewiß aber ist es, daß sie den Intendanten verließ um sich krank aufs Lager zu werfen, das ihr Letztes wurde. Sie hatte die Fünfzig noch nicht erreicht und war Mutter von eilf Kindern.

Jannette Huber.

Einst die Grazie der Leopoldstadt. Wie sehr auch die nach ihr erschienene Therese Krones glänzte, welch' großes Talent diese auch entwickelte, in der Grazie mußte sie der Huber nachstehen. Die Huber verletzte nie den Anstand, sie besaß einen feinen natürlichen Takt und Alles was eine ächte Künstlerin auch in einer andern Sphäre auszeichnet.

Die Huber war eine der schönsten Frauen, die jemals auf dem Theater erschienen sind. Ein außerordentlich weißer Teint, dunkelbraune Haare, ein Veilchen-Augenpaar, und die regelmäßigsten, weißesten Zahnreihen, die man sich denken kann. Rechnet man hiezu einen üppigen Wuchs von mittler Größe, und den liebenswürdigsten Humor mit einem fast komischen Anstrich natürlicher Schwärmerei gepaart, so wird man sich leicht denken können, daß diese Frau unwiderstehlich war. Auch fehlte es ihr nicht an den glänzendsten Verbindungen und oft umgab sie ein an's Fabelhafte glänzender Luxus, den ihre Anbeter um sie verbreiteten.

Die Stücke, worin die Huber ihre Siege errang, sind jetzt fast alle von der Bühne verschwunden; unsere Generation kennt

ſie nicht mehr. Das Luſtſpiel „das abgebrannte Haus“ von Emanuel Schikaneder, gab ihr Gelegenheit, ihr eigenthümlichſtes Talent zu entfalten. Sie gab darin die junge kokette Frau eines Schuſters, eines alten, ſtets betrunkenen Kerls. Man erwartet den König in dem Städtchen und ſie will ihn um ein Sümmchen bitten, das vom Bliz eingeäſcherte Haus wieder aufbauen zu können.

Die groteske Naivetät als ſie ſich zu dieſem Schritte vorbereitet: wie ſie ſich heimlich mit rothen Rüben ſchminkt, wie ſie auf eine Anrede ſtudirt, Alles das machte die Huber unübertrefflich; dann wie der König ihr jeden Kuß mit einem Ducaten bezahlt, wie ſie die Vorzüge des jungen Fürſten gegen ihren Eheherrn abwägt, die Hand die jener ihr reichte, gegen die Hände des alten Schuhflickers, und wie ſie endlich in die Worte ausbricht:

„Und was mein Mann für einen Bart hat —“

das werden Alle, die es von der Huber ſahen und hörten, dem Schönſten beizählen, was ſie im natürlichen Spiel auf der Bühne je geſehen und gehört.

Und dieſe Liebenswürdigkeit wußte ſie in alle dieſe Rollen zu tragen, die durch ſie zu etwas Bedeutendem wurden. Nie nahm ſie ihre Zuflucht zu Uebertreibungen und Verzerrungen, und wenn ſie ſich auch ganz dem Ausbruch ihrer Heiterkeit überließ, ſo war es doch nur ſtets die liebenswürdigſte Perſönlichkeit die ſie uns zur Anſchauung brachte.

Sie war in jeder Hinſicht eine ſeltene Künſtlerin, deren Beſiz — wenn ſie ſtatt die Wiener Mundart zu ſprechen, ſich des reinen Deutſch befleißigt haben würde, — jeder Bühne und ſelbſt dem herrlichen Burgtheater ihrer Vaterſtadt eine willkommene Bereicherung geweſen wäre.

Madame Pradher.

Heut zu Tage vergessen die Mitglieder der komischen Oper zu oft, daß diese eigentlich aus der italienischen Komödie entstanden ist, und daß sie eben so gut sprechen als singen sollten. Dasselbe müssen wir freilich von unsern deutschen Sängern auch klagen; allein unsere Oper ist auch nicht aus der italienischen Komödie entstanden. Die alten Liebhaber dieses Genres erinnern sich noch mit Vergnügen der Damen Favart, Dugazon und St. Aubin, der liebenswürdigen Künstlerinnen, welche in der Oper so gut spielten, wie man es im Théâtre français zu sehen gewohnt ist. Und auch wir erinnern uns, die Bethmann und die Schröder in „Wahnsinn aus Liebe" und in der „Aline" gesehen zu haben. Nach den oben genannten französischen Künstlerinnen erschienen die Scio, die Lemonnier und die Gavaudan, die sich würdig ihren Vorgängerinnen anreiheten und die Kunst der Komödie im Théâtre Feydeau nicht sinken ließen. Ihnen schloß sich Mlle. More, jetzige Mad. Pradher an, welche im Jahr 1816 die Bühne der komischen Oper betrat. Sie hat seit dieser Zeit eine Menge von Rollen neu geschaffen und ältere immerfort en vogue erhalten, wie z. B. Klara in den beiden Gefangenen und das kleine Rothkäppchen. Bertha im Schnee, Henriette in der Braut, die Wirthin im Ludovic, die Kaiserin in Lestocq, Peki im ehernen Pferd und Mad. Darbel in der neuesten Oper von Halevy „der Blitz" waren die Rollen, worin sie den meisten Beifall erhielt. Sie entfaltete darin den guten Ton der höheren Komödie, die feinsten Manieren, wobei ihr ein bezauberndes Organ zu Hülfe kam. Wenn gleich Mad. Pradher eine tiefere Empfindung, mehr Kraft und Leidenschaft in dramatischen Situationen zu wünschen übrig läßt, so gewinnt sie dafür an Grazie, Geschmack und melodischem Ausdruck.

Scribe, der so gern wieder die Komödie neben der Oper Platz greifen sähe, hat stets diese Künstlerin in seinen Werken

bedacht und nur zu ſeinem Vortheil. Sie wird nicht mit Unrecht die Mars der Oper genannt. Wie es heißt, wird ſich Mad. Pradher von der Bühne zurückziehen, welches ein großer Verluſt für dieſelbe wäre.

Mademoiſelle Falcon.

Sobald als Mad. Damoreau die Oper verlaſſen hatte, empfanden Mad. Doris-Gras und Mlle. Falcon, die früher nie daran gedacht hatten, jener Künſtlerin den Rang einer Prima-Donna ſtreitig zu machen, dennoch einige Luſt, ſich auf den erſten Platz zu ſtellen.

Mlle. Falcon, eine junge und intereſſante actrice-cantatrice, wie es in der Pariſer Kunſtwelt heißt, iſt kein Zögling des Conſervatoires, ſondern hat nur einigen Unterricht von Nourrit erhalten, und erſchien plötzlich auf dem großen Theater der Oper, wie Mlle. Pleſſis auf dem Théâtre français erſchien. So ſchimmern nun dieſe beiden ſchönen Geſtirne mit gleichem Glanze an dem dramatiſchen Horizont.

Obgleich ein wenig zu klein von Geſtalt für die große Opernbühne, erſcheint Mlle. Falcon doch voll Ausdruck. Ihr ſchönes Auge mit den ſtarken Brauen malt eben ſo den Zorn wie den Schmerz. Ihr Geſicht hat den Charakter der verführeriſchen Rebekka aus Ivanhoe. Man könnte ſich einbilden, daß Moſes und die Jüdin durch dieſe ſchöne und melancholiſche Israelitin ihren Componiſten inſpirirt worden ſeyen.

Ungeachtet Roſſini und Mad. Damoreau den wahren Geſang in die Académie de musique eingeführt haben, bemühen ſich dennoch franzöſiſche Feuilletoniſten, wie man die Kritiker nennt, ſich in der Erinnerung an die Damen St. Huberti,

Maillard, Branchu, Graſſari und Dabadie zu begeiſtern und den verhaßten und verſpotteten urlo francese wieder einzuführen. Sie begreifen nicht, daß es unmöglich iſt, die Reinheit der Methode und Intonation, die Dehnbarkeit des Athems, die Zartheit der Vocaliſation mit den heftigen Erſchütterungen des Drama zu verbinden und daß alle zu große phyſiſchen Anſtrengungen dem muſikaliſchen Ausdrucke — auf einer lyriſchen Scene wohlverſtanden — nachſtehen ſollen. Mlle. Falcon, die ſich mehr der Tragödie zuwendet, wird von ungeſchickten Lobesſpendern dahin vermocht, mehr nach dem ſceniſchen Effekt, als nach einer guten muſikaliſchen Ausführung zu ſtreben. So z. B. läßt ſie in den friſchen und eleganten franco-auſoniſchen Melodien, welche die Dame im Grafen Ory zu ſingen hat, den feinſten muſikaliſchen Takt vermiſſen, ohne welchen die ſchöne Kunſt des Geſanges ihre Magie und ganze Macht einbüßt. Dieſes behaupten wir nicht als ob Mlle. Falcon nicht tief in ihrer Seele die Muſik empfände, die ſie zu ſingen hat, ſondern weil ihr das Inſtrument, das ihr dabei dient, nicht weich und geübt genug erſcheint, um ihrem feurigen Gefühle ſtets folgen zu können und immer eine gleich reine Intonation zu behaupten.

Die Dilettanti, welche ſtets tragiſche Emotionen in der Oper ſuchen, finden es zwar ſehr ſchön, daß Rachel in den Momenten der Leidenſchaft und Wuth ihre Hände parallel über dem Kopfe erhebt und ſo die Stellung einer Karyatide nachahmt, welche einen Balcon zu tragen hat. Auch applaudiren ſie enthuſiaſtiſch, wenn Valentine in den Hugenotten mit den Händen an den Schläfen ebenmäßig herunterfährt, als wollte ſie ihr Haar glätten, ſo wie man das von Mad. Dorval und andern Heldinnen des modernen Dramas oft genug ſehen kann. Allein die Sängerin beſitzt andere Kräfte, um den Zuſchauer, der hier mehr Zuhörer ſeyn ſoll, hinzureißen; und dies bleibt der Mlle. Falcon wohl zu bedenken.

Wenn die Regelmäßigkeit der Züge, der edle und ſanfte Ausdruck von Melancholie, ihr dramatiſches Bewußtſeyn, ihre

ſtets wahre Pantomime, ihr leidenſchaftlicher, kühner und mächtiger Schritt, das Leben, daß ſie jeder ſceniſchen Situation zu geben weiß, eine Schauſpielerin erſten Ranges aus Mlle. Falcon machen, ſo zeigt der chromatiſche Lauf durch zwei Octaven, den ſie im fünften Akt der Hugenotten macht, bevor ſie den Segen des alten Marcels erhält, daß ſie auch wohl mit der Zeit eine vollendete Sängerin werden kann, wenn ſie ihre Stellung begriffen haben wird, die ihr vorſchreibt, Mozart, Roſſini und Meyerbeer den Herren Guilbert de Pixerecourt und Conſorten vorzuziehen.

Angelika Catalani.

In früheſter Jugend hörte ich einmal die ſechzigjährige Glorie, aus der Zeit des ſiebenjährigen Krieges, die große Mara, in einem Conzerte ſingen. Sie reiſ'te nach Moskau und wollte noch einmal die Einwohner meiner Vaterſtadt für einen Ducaten Entree beglücken. Dieſe Ruinen machten mich ſtaunen, und ich trug die Erinnerung davon Jahre lang mit mir herum, bis ſie dann ſpäter durch eine glänzendere Erſcheinung bedeutend verwiſcht wurden.

Im Jahre 1815 ſaß ich mit vielen preußiſchen, ruſſiſchen, öſterreichiſchen und engliſchen Offizieren und Angeſtellten aller Art vor dem Vorhange der Salle Favart in Paris. Madame Angelika Catalani war aus London herüber gekommen, um die Direktion dieſes Theaters zu übernehmen. Mit ihr war ein junger, hübſcher Tenoriſt, Mr. Comte und ein kräftiger Baſſiſt, Mr. Levaſſeur gekommen, der noch jetzt die Pariſer entzückt, und erſt neuerlich noch den Marcel in den Hugenotten geſchaffen hat.

Die Catalani hatte zuerſt in Rom in Männerrollen großes Aufſehen gemacht. Ich beſitze ein italieniſches Theaterjournal, worin ihrer zuerſt, als eines jugendlichen, viel verſprechenden Talents erwähnt wird. Sie wird wie ein höchſt liebenswürdiger Jüngling dort geſchildert.

Im Jahre 1815 ſah ich ſie als ſchöne Frau. Ihre Erſcheinung war großartig, ſo wie ihre Manier zu ſingen. Sie hatte eine Manier für ſich, à elle, wie die Franzoſen ſich ausdrücken. Sie ſang, wie ich nie zuvor ſingen gehört habe, und wie ich nie wieder ſeitdem ſingen hörte. Manches daran war ſeltſam und nicht der Nachahmung zu empfehlen. Sie ſchleuderte, ſo zu ſagen, die Triller und Coloraturen von ſich, indem ſie den Unterkiefer mit undenkbarer Kraft und Schnelligkeit hin und her warf. Das würde nicht anzuſehen und zu ertragen geweſen ſeyn, wenn ihr Mund minder ſchön geweſen wäre. Der aber war nun eben auch damals undenkbar ſchön zu nennen.

Ihre Stimme war gewaltig. Der Ausdruck iſt hier natürlich. Sie ſang ſo ruhig, ohne alle ſichtbare Anſtrengung, und übertönte — nicht überſchrie — das ganze Orcheſter. So trug ſie God save the King vor und eine Hymne „E viva Luigi,“ auf Ludwig XVIII.

Aber auch das Tändeln ſtand ihr herrlich an. Wie ſang ſie la placida campagna, la biondina in gondoletta. Die Idee, Violinvariationen von Rhode zu ſingen, kam ihr auch zuerſt in den Sinn, und nie hörte ich dieſe Caprice wieder ſo ausführen, die von unſern gewöhnlichen Geſangsautomaten ganz unerträglich nachgepfiffen wird. Damals hörte ich auch das ſanfte Dictirduett aus Figaro und die ſchmelzende Arie des Sextus von dieſer Sängerin. Und wie ein trauerndes Gemüth, wenn es die Veilchen wieder blühen ſieht, wohl an die blauen Augen ſeiner verſtorbenen Geliebten wieder denkt, ſo mußte auch ich, wenn ich ſpäter ſo oft von deutſchen Provinzſängerinnen Mozart vortragen hörte, mit großer Wehmuth an die jugendliche Erſcheinung der großen Catalani zurückdenken.

Im Jahre 1820 hörte ich die Sängerin wieder. Sie erntete großen Beifall in Wien. Man verehrte sie noch immer als **Regina del Canto.**

Sechs Jahre darauf gab sie ein Concert in Bamberg. Hier war ihr Ruf schon so im Abnehmen, daß man sich nicht mehr hinzudrängte, sie zu hören, und daß sie ohne die Unterstützung des kunstsinnigen Herzogs Wilhelm von Baiern, nach dem gewöhnlichen Ausdruck, schlechte Geschäfte gemacht haben würde.

Als ich ihr zum letzten Male in Hamburg begegnete; ward es ihr sogar nicht mehr möglich, ein Concert zu Stande zu bringen, so wenig Theilnahme zeigte sich dafür.

Sie selbst sagte mir, daß der Verlust eines großen Theiles ihres Vermögens, bei dem Bankerott eines Londoner Bankhauses, sie allein dazu vermögen könne, ihre Reisen noch für einige Zeit fortzusetzen, um ihren Kindern einen Theil des Verlorenen wieder zu erringen.

Und die Catalani war kaum vierzig Jahre alt, als sie mir dies sagte. Betrachtet man nun, wie schnell das Glück einer Sängerin verschwinden kann, so möge man Dem. Sonntag nicht schelten, daß sie so bald darnach strebte, eine diplomatische Carriere zu ergreifen.

Jetzt lebt die Catalani als Mad. Valabregue auf ihrer Villa bei Florenz, in einem Kreise heißer Verehrer und kunstsinniger Menschen. Sonntags singt sie in ihrer Dorfkirche, und Abends hört man in ihren Salons ächte Musik machen. Der französische Dichter Mery entwirft uns eine begeisterte Schilderung von diesem zauberischen Aufenthalte.

Maria Malibran.

Ich lief die Stufen vom italieniſchen Theater hinab; beim Eingange der erſten Loge ſtand eine junge ſchwarzgekleidete Dame im einfach geſcheitelten Haare, meine Begleiterin freundlich grüßend. „Es iſt die Malibran,“ flüſterte mir dieſe zu.

Ach! wie mich dieſe Erinnerung jetzt mit Wehmuth erfüllt; da wir noch ſo friſch den Verluſt dieſer herrlichen Frau beklagen. — —

Von dem Leben der Malibran iſt alles Bemerkenswerthe bekannt; die Zeitungen haben es bei ihrem jüngſt erfolgten Tode eine von der andern abgeſchrieben. Man weiß, daß ſie die Tochter des Sängers Garcia war, daß ihr zweiter Mann der Violinſpieler Beriot iſt, daß ſie jung, ſchön, über die Maßen leidenſchaftlich war, eben ſo gern ritt als ſang, Alles, was ſie ergriff, mit großer Genialität trieb, und daß eben dieſem unruhigen, lebhaften Geiſte ihre frühe Auflöſung zuzuſchreiben iſt.

Ihre Erſcheinung auf der Scene war eigenthümlich. Man muß bei dieſen italieniſchen Primadonnen ſtets zweierlei im Auge behalten, zuerſt die Primadonna ſelbſt, dann ihren darzuſtellenden Charakter.

Als Primadonna erſcheinen ſie jederzeit beim erſten Auftreten, in der Sortita, die der Componiſt immer ſchon ſo einrichten muß, das die Sängerin ſich als ſolche zeigen kann. Es iſt dies wie ein reflektirender Monolog einer Schauſpielerin. Man wird es keiner Primadonna zumuthen, daß ſie gleich in der erſten Scene mit einem gewaltigen Ausbruche der Leidenſchaft vor dem Publikum erſcheine. Die Sortita iſt wie der erſte Satz eines Concerts, in dem der Virtuoſe ſeine höchſte Kunſtfertigkeit entfaltet. Was auch noch ſpäter in dem Adagio passionato, in dem Scherzo, im Rondo für Herrlichkeiten von dem Componiſten hineingelegt wurden, der erſte Satz zeigt uns den Virtuoſen in ſeiner eigenthümlichſten Geſtalt.

So auch mit den Primadonnen. Wird im weitern Verfolg die Künſtlerin ganz Desdemona, ganz Roſine, Imogene, Semiramis, beim erſten Auftritt iſt ſie Mad. Malibran, die dem Publikum ihr Compliment macht und von ihm wieder begrüßt ſeyn will.

Jede Künſtlerin hat nun aber für dieſe Intrada eine ſtereotype Manier ſich angeeignet, die mehr oder weniger in allen folgenden Monologen, das heißt großen Arien, wiederkehrt. Bei Mad. Malibran war dies ſo der Fall:

Eine hübſche Frau, das Geſicht ein liebliches Oval, ein großes, ſehr ſprechendes Auge, etwas großer Mund, die Geſtalt zierlich, doch mager, erſcheint vor uns. Ihre Stimme iſt mit einer herrlichen Tiefe begabt und beſitzt darin eine bedeutende Kraft; die Höhe erſcheint dagegen etwas dünn. Die Ausführung iſt bei weitem nicht ſo vollkommen wie bei der Paſta, obgleich ihr Vortrag gleichfalls von den geſchmackvollſten und lieblichſten Verzierungen wimmelt. Beim Singen hält ſie den Kopf ſchief, blinzelt freundlich mit den Augen, zieht den Mund auseinander, daß man alle Zähne zu ſehen bekommt und bei den letzten Tönen einer Cadenz wirft ſie den Kopf herum, welches auch allemal das Ende eines ganzen Stücks begleitet und den Beifall herausfordert. Die Erſcheinung der Malibran war ſtets freundlich und ſelbſt dieſe gerügten Eigenheiten machen, zumal in komiſchen Partien, keinen unangenehmen Eindruck; doch eine kleine Linie weiter, und die vollkommenſte Carrikatur iſt da.

In leidenſchaftlichen Scenen war der Ausdruck der Malibran über die Maßen hinreißend, doch ſtreifte er mitunter an das Groteske. Ihre Kraftanſtrengungen waren ſelbſt ihre glühende Natur überbietend. Im Othello ließ ſie ſich dadurch zu einem beſtändigen Zähneſletſchen verleiten. Ich ſpreche hier von dem unglücklichen Verſuch den ſie in London machte, den eiferſüchtigen Mohren ſelbſt zu ſpielen; ein Verſuch, den ich ſie ein Mal ſpäter in Paris wiederholen ſah.

Wenn ſie Desdemona gab, war ſie jedoch bezaubernd. Bezaubernd ſowohl durch die Kunſt des Geſangs, als durch die Kunſt der Darſtellung.

Im Heitern ſuchte ſie ihresgleichen. Nie habe ich Zerlina ſo geſehen; ihre liebenswürdige Koketterie als Roſina war entzückend; ihre drollige Komik in der Prova d'un Opera Seria, dies Zuſammenſpiel, dies Sichverſtehen mit ihrem liebſten Freunde Lablache, der den Campanone gab, überſtrömte von den freundlichſten Eingaben der Laune.

Im Leben war die Madame Malibran eine freundliche, geiſtreiche Geſellſchafterin, die ſich im weiteſten Kreiſe Freunde zu ſchaffen wußte.

Judith Paſta.

Die Paſta iſt eine der mächtigſten Darſtellerinnen der italieniſchen Oper geweſen und ihr Auftreten in Wien, als ſie von dem Impreſſario Barbaja mit Lablache, David, Ambrogi zum erſten Male dahin gezogen wurde, erregte einen Fanatismo, wie er nur in San Carlo zu denken iſt.

Seitdem hatte ihre Stimme bedeutend abgenommen, und wie ich ſie in Paris im Jahre 1831 ſah und hörte, machte ſie ungefähr folgenden Eindruck auf mich:

Die Paſta, die große Judith Paſta, iſt eine Frau von mittler Größe, hoch in den Vierzigen, mit männlichen Geſichtszügen und einem Gange, den man in Deutſchland unbedingt watſchelnd nennen würde. Sie wirft die Perlen ihres Geſanges ſo recht eigentlich vor das Publikum, welches ſie dankbar aufliest. Sie tändelt mit ihrer Kehle, mit den Noten, mit dem Auditorium. Mit lächelnder Miene beginnt ſie den Geſang, die Schwierigkeiten häufen ſich, ſie wird immer freundlicher, ſie tritt ganz vor an die Lampen und wirft den Kopf leicht in den Nacken, dann neigt

ſie ihn bald auf die eine, bald auf die andere Seite, jetzt ein Ausſtrecken der rechten Hand, mit hinunter gebogenen Fingerſpitzen, nach dem Parterre hin — eine Art von Huldigung — zugleich ein bedeutendes Hinaufziehen der markirten Augenbrauen und ihre Piece iſt geendet. Donnernder Applaus erfolgt, und die Paſta wackelt mit vieler Nonchalance in den Hintergrund, als gälte ihr der Beifall gar nicht und geht nur lächelnd wieder vor, wenn er zu anhaltend iſt, oder ſie wieder zu ſingen anfangen muß. Dieſes iſt Manier, feſtſtehende Manier, wer ſich darüber nicht wegzuſetzen vermag, iſt zu beklagen, denn er wird um den Genuß gebracht. Auch darf man die Paſta nur mehre Male hören, ſo wird man die Manier gewohnt und denkt nicht mehr daran.

Die Stimme dieſer Sängerin iſt in der Mitte etwas umſchleiert, doch in der Höhe ſehr ſchön. Ihre Geläufigkeit, ſo wie der ihr eigenthümliche, geſchmackvolle Vortrag ſind hinreißend. In der Somnambula war ſie ſtets die große Sängerin im Bauerröckchen. Was ſie in dem herrlichen Finale dieſer Oper leiſtete, war jedoch im höchſten Grade ausgezeichnet; in dem Duett mit Rubini iſt ſie unnachahmlich. —

Seitdem hat ſich Signora Giuditta in ihrer herrlichen Villa am Comer-See zur Ruhe geſetzt und wenn man Abends, auf dem lieblichen See dahinſchiffend, holde Töne einer Frauenſtimme vernimmt, ſo ſchreibe man ſie nicht den Nixen der Gewäſſer zu, noch weniger den Engländerinnen, welche die Ufer bewohnen und mit ihrem liſpelnden Idiome die Stille beleben, ſondern der herrlichen Künſtlerin, die müde, die glänzenden Parterres zu entzücken, hier horchenden Nymphen und Dryaden ihre Zaubereien zum Beſten giebt.

Mademoiselle Taglioni.

Maria Taglioni ist in Stockholm geboren. Ihr Großvater von mütterlicher Seite war Karstein, Schwedens Talma und noch mehr, denn er war zugleich ein ausgezeichneter Sänger. Der königliche Dichter Gustav III. liebte ihn sehr und hatte ihn zu seinem Hofsekretär ernannt. Die Tochter dieses hochgestellten Künstlers hatte den Sicilianer Taglioni geheirathet, der damals erster Tänzer des königlichen Theaters in Stockholm war, und aus dieser Ehe wurde die Sylphide geboren, die — wenn wir uns des veralteten Styls bedienen wollen — Terpsichore selbst auf den Knien schaukelte.

Mlle. Taglioni debütirte im Jahr 1822 in Wien in einem Ballet ihres Vaters. Ihr Ruf flog durch ganz Deutschland. Sie erhielt Anträge von Stuttgart und München. Aus dieser letztern Stadt, wo sie den größten Enthusiasmus erregte, reiste sie nach Frankreich. Hier debütirte sie den 23. Juli 1827 auf dem Theater der Académie royale in dem Ballette der „Sicilianer.“ Nach ihrem abgelaufenen Urlaub von einem Monat mußte sie wieder nach Deutschland zurück und nahm im „Carneval von Venedig“ Abschied von den Parisern. Erst im Jahr 1828 erschien sie wieder in Paris in den „Bajaderen.“

Mlle. Gosselin „la désossée,“ wie sie Geoffroy, der berühmte Kritiker nannte, die unnachahmliche Mad. Gardel und wie die großen Lichter des Ballets alle heißen, wurden von der Taglioni verdunkelt. Die Presse, dieser wichtige Hebel in Frankreich, kam ihrem graziösen und herrlichen Talente zu Hülfe und erhob sie bis zu den Wolken. Gedichte und Blumen von allen Seiten; nie sah man einen ähnlichen Enthusiasmus.

Sie schuf „die schlafende Schöne im Walde,“ „Flora,“ „den zauberischen Pas zur Tyrolienne im „Wilhelm Tell,“ „die Sylphyde,“ „Nathalie,“ „den Aufruhr im Serail,“ „Brezilia,“ und

erſt neulich „das Donauweibchen,“ und alle dieſe Parthien erhöhen die Bewunderung, den Fanatismus für die Künſtlerin. Gleich der Sonntag wird ſie Gräfin und verändert ihren Namen; aber für das Publikum bleibt ſie ſtets die graziöſe und decente Taglioni, ein Weſen, das mehr den Lüften als der Erde anzugehören ſcheint, voll Poeſie, ein Schatten, eine Blume die der Zephyr ſchaukelt, ein Ideal, ein nicht zu erklärendes Wunder.

Mlle. Taglioni verbannte die telegraphiſchen und geometriſchen Linien aus den Stellungen, die gezwungenen und manierirten Weiſen der alten Schule; ſie wußte das Theater und den Salon in ihrer Tanzkunſt zu vereinigen. Ein franzöſiſcher Kritiker ſagte ſehr richtig von ihr: ihr Tanz iſt kein Metier, nicht einmal eine Kunſt, ſondern eine Gabe der Natur die ihr eigenthümlich iſt. Die Taglioni zeigt nichts von den mouchetirten Pirouetten, von den Verdrehungen der Hüften und Arme der andern Tänzerinnen, die man ſonſt Grazien benannte; ſie iſt reizend und dieſes Wort drückt Alles aus.

In der Stummen von Portici, nachdem Guarache und Bolero getanzt ſind, kommt ein alter Bauer und bittet um die Erlaubniß, ſeine Tochter auch tanzen zu laſſen. Die Taglioni erſcheint nun und tanzt hinreißend die Napolitaine. Wenn ſie geendet, tanzt ſie zu allen Umſtehenden hin und bettelt um eine kleine Gabe — das muß man geſehen haben, um das Entzücken zu begreifen, das ſich der Zuſchauer bemeiſtert.

Lang.

Als eine Erscheinung aus einer frühern Theaterperiode ist mir Lang am Wiener Burgtheater stets merkwürdig gewesen. Als ich ihn kennen lernte, hatte er bereits das siebzigste Jahr erreicht; seine Blüthe fiel mit Brockmann's und Schröder's Meisterschaft, mit Iffland's und Beil's erster Jugend zusammen. Lang müßte, wenn er jetzt noch lebte, wohl schon das neunzigste Jahr erreicht haben.

Er war ein künstelnder Künstler und seine Verehrer rechneten ihm besonders sein Organ als hohe Schönheit an, was aber eben am Meisten an der Verkünstelung litt. Wollte er das Unbedeutendste, Gewöhnlichste sagen, so durchlief er nicht selten den ganzen Umfang seiner Tonleiter. Er fing im tiefen Baß an und endete im höchsten Discant, mit einer nadelfeinen Frageſpitze, die fast unleidlich war. Eben so künstelte und tüpfelte er seine Stellungen aus. Er war ein recht geschickter Maler und daher wollte er vor allen Dingen das Malerische in seinen Leistungen zur Anschauung bringen. Sein Mantelspiel in den römischen und griechischen Tragödien der Franzosen des großen Zeitalters, war für einen gesunden, natürlichen Zustand nicht zu ertragen, obgleich seine ganze Spielweise für jene Werke sich noch am besten schickte.

Neben diesen Irrthümern, die bloß äußerlich waren, machten sich jedoch alle jene innern Vorzüge des Geistes und Gemüths bemerkbar, die in so hohem Grade die ältere Schauspielerschule charakterisirten und wohl zunächst durch den spätern Weimar'schen Einfluß ausgelöscht worden sind.

Ich sah Lang noch in hohem Alter Esser, Verrina, Theseus, den Patriarchen im Nathan, Peter in den Strelitzen spielen. Als Esser war er in ein glänzend kokettes Theaterkostüm gekleidet. Ein enges Wamms von dunkelblauem Sammt, mit anliegenden Aermeln von Scharlach, das Ganze mit einer Unzahl von kleinen Stahlknöpfen und Stahlperlen verbrämt. Er sagte, dieß sey treu nach einem Bilde jener Zeit. Es war Winter; er stand in einen Pelz gehüllt in der Coulisse und wartete auf sein Stichwort. In sich zusammengesunken, blau vor Kälte, ganz hinfällig stand er da, der alte Mann. Die blonde Lockenperücke contrastirte gewaltig mit den großen mächtigen Thränensäcken unter den erloschenen Augen und ließen das greise Gesicht noch mehr hervortreten. „Armer Esser!“ dachte ich beim Anblick dieser Jammergestalt. Doch plötzlich hebt sich der Greis, streckt sich und läßt den Pelz von den Schultern in die Hände seiner Tochter gleiten, die mit einem wärmenden Getränke dem Vater zur Seite steht. Die Königin hatte die Rede begonnen, die seinem Auftreten unmittelbar vorangeht. Die Züge beleben sich, das Auge gewinnt Feuer; er lächelt freundlich die Umstehenden an.

Bewundernswerth war sein Schritt und seine Haltung, wie er nun unmittelbar hierauf hinaus geht, vor der Königin niederkniet und ihr den Commandostab zu Füßen legt; wie er sich dann erhebt und stolz in den Vordergrund tritt. Niemand hätte da in ihm den Siebzigjährigen vermuthet; nun bot sich Alles der Täuschung willig dar: Schminke, blonde Lockenperücke, koketter Anzug; Alles was früher den Contrast so schmerzlich hervortreten ließ.

Lang hatte an jenem Abende, der Kälte zum Trotze, die seidenen Tricots auf's bloße Bein angezogen, ohne sich des Behelfs zu bedienen, den jüngere Schauspieler oft anzuwenden pflegen. Sein Bein war noch gut geformt, und er sagte mir: das Publikum sey bei ihm gewohnt die lebendige Muskel, nicht todte Watte zu sehen. Dies bilde einen bedeutenden Unterschied.

„Der alte Brockmann,“ sagte mir Lang, „pflegte nie auf das Theater zu gehen, ohne ein Stückchen Bindfaden, etwas

Zwirn, eine Nähnadel und dergleichen zu sich zu stecken, um im Falle ein Band oder ein Knopf riß, in die erste, beste Coulisse zu treten und dem Mangel abzuhelfen.“

Bei den Proben machte der alte Lang den Schauspielern Bemerkungen, die für weise Lehren gelten konnten, und es verdienten für eine spätere Zeit aufbewahrt zu werden. Es war diesen alten Herren viel mehr Ernst um die Sache, auch waren sie von einem edlern Stolze beseelt als die jetzige Künstlerwelt.

Damals lebten Männer wie Lang und Ziegler bei dem Burgtheater in Wien, die von dem fünfzigjährigen Klingmann, wie von einem naseweisen, neuerungssüchtigen Burschen sprachen.

Goldene Zeit der Einfalt und wahren Kunst! damals rächten sich die Schauspieler dafür, daß die Gesellschaft sie in den Bann gethan hatte, dadurch, daß sie sich der Gesellschaft gegenüber mit einem unmäßigen Stolze wappneten.

Lang spielte in einer Provinzstadt. Der Adel hatte dort ein prächtiges Carousſel veranstaltet. Lang macht eine elegante Toilette und begibt sich ohne Billet, ohne Einladung auf den Weg, um der Festlichkeit beizuwohnen. Die natürliche Folge war, daß er an der Thür zurückgewiesen wurde. „Ich bin der Hofschauspieler Lang aus Wien!“ — Hilft nichts, nur das Billet verschafft Einlaß, nicht der Name. „In Wien würde der alte Lang von keinem Hoffeste zurückgewiesen,“ — brummte der erzürnte Künstler. Ich sehe die Verlegenheit, eile hinzu um ihn zu beruhigen und mache mich anheischig, einen der Kavaliere herbeizurufen, denen die Anordnung des Festes oblag. Der Kavalier kommt, aber Lang will nichts von ihm wissen, kehrt uns den Rücken und verläßt brummend das Haus. —

Ludwig Devrient.

Ich ſtand einſt einem unbekannten Manne gegenüber, der auf den erſten Blick den wunderbarſten Eindruck auf mich machte. Solche Augen habe ich nie wieder geſehen. Der Mann war Ludwig Devrient. In ſeinen Augen lag etwas Dämoniſches, das uns feſſelte, von dem wir uns nicht losmachen konnten. Jemand ging einmal ſeiner ſchönen Zähne wegen zum Theater, mit größerm Rechte konnte Meiſter Ludwig ſeiner Augen wegen dieſe Laufbahn erwählen.

Er war der Sohn eines begüterten Kaufmanns in Berlin und lief aus unüberwindlichem Hang der Bühne zu. Bei ſeinem erſten Debüt ſoll er aus Ungeſchicklichkeit auf dem Theater hingefallen ſeyn; der Director wollte verzweifeln und ſagte: „aus dem Menſchen wird ſein Lebtag nichts werden.“ Aber ſolche weiſe Thebaner irren zum Glück manchmal. Aus Devrient wurde viel, wie Jedermann weiß, nur zum Unglück kein alter Mann. Er ſtarb mit 49 Jahren, nachdem die letzten ſeines Lebens ihm von ſeinen geiſtigen wie körperlichen Kräften ſo viel geraubt hatten, daß nur der Schatten ſeiner frühern Größe geblieben war.

Devrient war wie jeder andre Menſch als Kind geboren; was aber nicht jedem Menſchen zu arriviren pflegt: er war ein Kind bis zu ſeinem Tode geblieben. Wie ſich ein großer Künſtler im Leben aufzuführen habe, was ein guter Hausvater thun müſſe, wie man das Seine zu Rathe halte, ſey es nun Kraft, Geſundheit, Geld, dies Alles hat er nie begriffen. Wie oft ſeine Schulden von der Großmuth ſeines Königs auch getilgt worden waren, immer von Neuem wuchſen ſie ihm wieder über den Kopf; wie drohend ihn auch ſchon plötzliche Erkrankungen betroffen hatten, immer von Neuem ſetzte er ſich ihren Anfällen durch ſein höchſt ungeregeltes Leben aus. Man ſagte: es iſt Schade um ihn! aber das war nicht das Rechte; wäre Devrient

im Leben anders geweſen, ſo hätte er uns nie der Künſtler Devrient, wie er war, werden können.

In Breslau war vielleicht der Culminationspunkt ſeiner Kunſt, wenn er gleich erſt ſpäter, als er nach Iffland's Tode nach Berlin berufen wurde, die höchſte Stufe des Ruhmes beſchreiten durfte. In Breslau, wo er den Franz Moor und den Rochus Pumpernickel, den König Lear und den Schneider in den Schweſtern von Prag gab; dort wo das überſprudelnde Genie nach Allem griff, was ſich ihm darbot und es mit ſeiner urſprünglichen Kraft zum Außerordentlichen umſchuf.

Im Jahr 1808 ſchlug der Name Devrient zuerſt an mein Ohr; die Breslauer vergötterten ſchon damals einen jungen Künſtler, der ſo hieß, aber Niemand wollte daran glauben daß ſie wirklich ſolch ein Licht beſäßen; die Folge ſollte uns Alle eines Beſſern belehren. Wer Devrient kennen lernen wollte, mußte Schall über ihn ſprechen hören. Carl Schall, ſelbſt originell, der ſicher keinem Theaterfreund unbekannt geblieben ſeyn kann.

Alle Schwankungen des jugendlichen Herzens, alle Poeſie ſeiner erſten Liebe, ſeine an Wahnſinn gränzende Eiferſucht, ſeine Thränen, ſeinen Gram, ſeine wieder erwachende Liebe, ſein Glück! Armer Devrient! Und dabei ſtets eine Laune, eine Verve, eine tolle Komik, wie ſie kein Menſch bis dahin geſehen, noch jemals wieder ſehen wird.

Rochus Pumpernickel wurde gegeben. Devrient erſchien erſt ſpät auf dem Theater und zum Schrecken Aller im höchſten Grade betrunken. Die Scene war da, wo er den Klepper beſteigen und hinaus reiten ſollte. Man hob ihn hinauf, aber lallend und lachend fiel er ſtets wieder herab; rechts hob man ihn, links lag er wieder unten. Die Verzweiflung wuchs; die Gaſſenjungen ſammelten ſich bereits, und das Orcheſter ſtimmte das berühmteſte der Ritornelle an. Dieſe Töne ſchlugen zauberhaft an Devrients Ohr; man verſuchte es noch einmal ihn auf den Gaul zu heben; diesmal klammerte er ſich verzweiflungsvoll an; ein Schlag mit der Gerte und das Thier ſtand mitten auf der Scene. Der Jubel der Gaſſenjungen wuchs und Devrient begann ſeine

Rolle ſo zu ſpielen, daß Niemand eine Spur des Rauſches an ihm wahrgenommen hätte, der noch vor wenig Minuten ihn faſt des Verſtandes beraubte.

Sonnabends lag Devrient auf ſeinem Sopha; Fechner, der wackere Theaterdiener, bringt die Gage, die des Caſſiers Sorgfalt in blanke Thaler umgeſetzt hat. Es war eine ziemliche Menge von Thalern die Devrient damals für ſich und ſeine Frau wöchentlich aus der Theaterkaſſe bezog. Fechner will zählen; Devrient ſpricht aber kurz: „Nur dort in den Ofen!“ und Jener öffnet die eiſerne Ofenthür und legt die Thaler ruhig hinein. Devrient denkt nicht weiter daran und ſchlummert ein wenig. Ein Geräuſch erweckt ihn. Es iſt einer von den alten Bettlern, die ihn gewöhnlich Sonnabends heimzuſuchen pflegen, um am Gagetage ein kleines Almoſen von ſeinem Ueberfluſſe zu erhalten. Devrient hat nichts bei ſich und iſt ungehalten den Mann fortſchicken zu müſſen; da fällt ihm die ſo eben erhaltene Gage ein: „Macht nur die Ofenthür dort auf,“ ruft er, „und nehmt Euch etwas von dem Gelde!“ Der Bettler thut wie ihm geboten wird; aber er zögert, da er die großen Stücke erblickt, zuzugreifen. „Nehmt nur, guter Alter!“ tönt die zweite Aufforderung, und nun nimmt der beſcheidene Bettler einen Thaler und entfernt ſich. So geſchieht es mit den folgenden Bettlern und als die Frau nach Hauſe kommt, bemerkt ſie mit Schrecken das bedeutende Deficit und erſchrickt noch mehr als ſie die Urſache vernimmt, da ſie an ihres Mannes Verſtand zu zweifeln anfängt.

So war Devrient als Menſch.

Als Künſtler gränzten ſeine Leiſtungen oft an's Wunderbare. Man kann ſich keinen Begriff davon machen, wenn man ſie nicht ſelbſt von ihm geſehen, denn das was Andere für ſeine Nachahmung verkaufen, iſt Carricatur, nichts weiter. Waren ſeine Nerven oft ſo ſtark crispirt, daß ſeine Handknöchel ſich krumm bogen, und ſeine Geſichtsmuskeln ſich dabei verzerrten, ſo machen ſie ihm dies wohl nach, aber der magnetiſche Rapport fehlt — und warum ſollte ich es nicht geradezu ſo nennen — worin der große Künſtler ſein Auditorium zu ſich zu ſetzen vermag.

Daſſelbe iſt bei Paganini und ſeinen Nachahmern der Fall; dieſe wirken widerlich, während er Alles entzückt.

Kleine, vom Dichter wenig bedachte und ausgeführte Rollen, waren ſein höchſter Triumph; zu großen, breit angelegten Gemälden war dieſe Irrlichtnatur nicht angemeſſen. In ſolchen gelangen eben auch nur Momente die im Halbſchatten lagen; Devrient war ein Rembrand; durch den Lichtpunkt, den er grell aufſetzte, ließ er errathen was im tiefſten, verfinſterten Schatten verborgen lag, und dies war im Stande eine haarſträubende Wirkung zu machen. An dem eigentlich frazzenhaften hat er ſich nie verſucht; allein oft wurde das, was er gab, frazzenhaft, ohne daß er es wollte. Die Phantaſien ſeines Buſenfreundes Hoffmann ſpiegelten ſich in ſeinen Leiſtungen ab, und er müßte vor einem Pariſer Publicum den ungeheuerſten Triumph erlebt haben, die bei ihrer Unkenntniß geglaubt haben würden, durch ihn die Hirngeſpinnſte Hoffmanns in jeder Rolle verwirklicht zu ſehen.

Einige Rollen mißlangen ihm gänzlich: ſo Don Gutierre; Andere werden ihm von einer gewiſſen Seite zum Vorwurf gemacht: wie Fallſtaff. Er gab ihn ſchmutzig, unfläthig, gemein, heißt es: der Prinz würde ſich mit dieſem Burſchen nicht befaſſen. Aber man mußte herzlich über Devrient lachen, der ſich mit dem tollſten Humor wie ein volles Faß über die Scene kugelte.

Manchmal fiel er in anſtrengenden Rollen auf der Scene nieder und war nicht vermögend zu Ende zu ſpielen, dann aber erholte er ſich auch ſchnell wieder und erſchien im nächſten Akte, als wenn nichts vorgefallen wäre. Dieſe Zufälle waren nervös; er lag ausgeſtreckt, ſeine Bruſt athmete ſchwer und die Finger zupften und hüpften, wie beim Flockenhaſchen der Sterbenden. Dabei hatte ihn der Verſtand nicht verlaſſen, und er ſprach in abgeriſſenen Sätzen mit ſeiner Umgebung.

Ludwig Devrient war vielleicht die originellſte Erſcheinung welche nicht nur das deutſche Theater, ſondern das Theater aller Völker und Zeiten aufzuweiſen hatte.

Anton Schwarz.

Aus meiner Kindheit ſchwebt ein Bild in dieſe Reihe, das trotz jener roſenfarbenen Zeit von einer trüben Tinte umfloſſen iſt. Wir Königsberger, vor fünf und zwanzig Jahren, wußten nichts Größeres in Sachen der Schauſpielkunſt, als Anton Schwarz, wir ſchwuren bei ihm, wenn es galt über Künſtler-Fähigkeiten zu urtheilen.

Anton Schwarz war ein Mann mittler Größe mit einem feinen Geſichte; ſein Organ war dumpf und naſentönig; er ſprach ſtets wie mit aufeinander gepreßten Zähnen; ſein Dialect war höchſt ſeltſam, mit ſchwäbiſchem Anklang, aber durch die Bemühung, die er ſich gab, dieſen zu verwiſchen, ganz fremdartig für jedes Ohr. Trotz dieſer Mängel war ſeine Darſtellung ſo wahr und dadurch ſo groß, daß ihm alle Herzen gehörten, ſo oft er ſie wollte. Kein Menſch ſtieß ſich an die Unvollkommenheiten ſeines Vortrags. Das war die Macht der Schauſpielkunſt von ehemals!

Schwarz war aber nicht nur ein großer Schauſpieler, ſondern er war auch noch dazu ein wahrhaft großer Theaterdirector, der in Schröders Schule dieſe Kunſt ſtudirt hatte. Der verſtand es die Stücke in die Scene zu ſetzen; Alles was ich ſpäter in dieſer Art geſehen, erreicht den Eindruck nie, den ich damals empfing. Ich ſpreche hier natürlich nicht von ſolchen ungeheuerlichen Spektakeln wie ſie die Theater an der Wien und am Iſarthor mir zu ſchauen Gelegenheit gaben; davon war auf der Königsberger Bühne damals nichts zu finden. Aber Fanchon mußte man ſehen*, wie Schwarz dieſe Oper in die Scene gehen ließ! Wie ich junge Regiſſeure dabei im Geiſte mitleidig lächeln ſehe, die es nicht begreifen können, daß ein Stück wie Fanchon auf eine beſondere Weiſe in die Scene geſetzt werden kann. Es iſt mir leid, dieſes Thema hier nicht ausgedehnter behandeln zu können

und ich füge nur hinzu, daß es mich noch in der Seele freut, wenn ich mich in jene Zeit zurückträume, wo wir die Blicke in das höchst elegante Innere der Wohnung des berühmten Leiermädchens warfen, und bei allem Glanz, bei aller Pracht, einen Abandon fanden, einen eleganten Scherz, dem die vornehmen Personen sich hier hinzugeben erlaubten und über welche die liebenswürdige und zartfühlende Fanchon großmüthig hinwegsah.

Im Tell und in Salomo's Urtheil zeigte jedoch Schwarz auch, daß er es verstand, großartige Schauspiele zu arrangiren.

Er selbst wußte — das ächte Merkmal befähigter Directoren — bis dahin unbekannte Talente an's Licht zu ziehen und vortheilhaft zu beschäftigen, und leuchtete Allen dann als Muster im Wahren und Aechten vor.

Sein Vater im „Brief aus Cadix;" sein Maler Cerberti in den „beiden Füchsen" sein Odoardo Galotti, Oberförster, Musikant Müller, Regulus waren herrliche Leistungen.

Nachdem er zweimal in Königsberg gewesen und dem dortigen Theater jedesmal einen bedeutenden Aufschwung gegeben hatte, verließ er diesen Ort um nicht wieder hinzukommen. Er hatte sich nach Hamburg gewendet, dem er schon früher angehörte, um dort den Rest seiner Tage zuzubringen.

Viele Jahre waren seitdem vergangen, als ich eines Tages in Hamburg vor dem Landhause eines Freundes sitzend, einen alten Mann, in gebückter Stellung, an der Straße beschwerlich sich hinschleppen sah. Er war überaus abgemagert und die Kleider hingen ihm auf dem Leibe. Diese Mitleidsgestalt hatte der Gram aus Schwarz gemacht, den ich zuletzt als rüstigen Mann, mit dunkelm Haare gesehen. Er war sehr harthörig geworden und dieses, verbunden mit seiner geschwächten Brust und der Lähmung des einen Fußes, hatte seine Pensionirung herbeigeführt. Man war so zart gewesen ihm dabei zu bemerken, daß die Größe des neuen Schauspielhauses, das so eben in Hamburg eröffnet worden war, seiner Verständlichkeit von der Bühne herab Eintrag thun würde, und gedachte dabei seiner anderen Mängel

und Gebrechen mit keiner Sylbe. Die ihm zukommende Penſion von dreihundert Thalern erhöheten die Directoren des Hamburger Stadttheaters aus eigenen Mitteln auf Achthundert und verſprachen ihm, dieſe drei Jahre hindurch auszuzahlen, dann aber behielten ſie ſich das Recht vor, es bei den normalmäßigen dreihundert bewenden zu laſſen. Dem armen Schwarz mußte es ſehr weh thun von ſeines Gleichen Almoſen anzunehmen. Auch ſcheuchte ihn das in ſich zurück und er haßte das Theater wie es jetzt war, und die Schauſpielkunſt wie ſie jetzt getrieben wurde. Nur ſehr ſelten, und dann nur um irgend einer alten Erinnerung nachzuhangen, beſuchte er das Theater.

Obgleich mir ſein menſchenfeindlicher Tic geſchildert wurde, beſchloß ich es doch mich ihm zu nähern. Ich hoffte ihn lebhaft an Königsberg zu erinnern, und auf dieſe Weiſe ſein Gemüth aufzuheitern. Und in der That dies gelang mir. Ich ſprach ihm von jenen Tagen ſeiner Siege und er lächelte ſchmerzhaft, „Das ſey nun vorbei!“ ſeufzte er. Ich aber hörte ſeine Stimme, ſeine Art zu ſprechen, und nun fand ich in den abgelebten Zügen den Mann wieder, den ich ſuchte, und den ich wahrlich eben ſo innig verehrte als bedauerte.

In jedem Frühjahr zog er auf das Land, in jedem Herbſte in die Stadt zurück und immer glaubte er, daß es das letzte Mal ſeyn würde; immer ſagte er: Jetzt werden ſie mich wohl von da hinaustragen.“ Allein er täuſchte ſich und es war ihm vergönnt, noch einige Jahre dieſen Wechſel vorzunehmen, und unter Schmerzen ein Pflanzenleben zu führen. Der Dichter Maltitz, gleich mir ein Königsberger und ſein großer Verehrer, brachte viel Zeit bei ihm zu, um ihm ſeine letzten Augenblicke nach Kräften zu erheitern. Die ältern Hamburger Theaterfreunde ſprachen noch mit Entzücken von ſeinen Leiſtungen, aber das Publikum hatte ihn vergeſſen und wer den alten, kranken Greis noch kannte, näherte ſich ihm nicht, ſeinen ſtörriſchen Unmuth fürchtend.

So war er denn endlich zum letzten Mal in die Stadt gezogen. Die drei Jahre der Penſionserhöhung waren auch um,

und die schmale Zeit der dreihundert Thaler nahm ihren Anfang. Eines Morgens, nach einer schmerzvoll durchwachten Nacht, läßt er den zweiten Director des Stadttheaters, Herrn Lebrün, zu sich rufen: „um nicht so allein zu sterben!“ — Als Lebrün gekommen war, hauchte er den letzten Seufzer aus.

Seiner Leiche folgten alle Künstler und Angestellten des Theaters. Aber kein Lied, keine Rede erschallte an seinem offenen Grabe.

Maltitz ließ einige gefühlvolle Verse in eine Zeitschrift einrücken.

Zur Unterscheidung von seinen Namensvettern beim Theater, wurde er aber wohl manchmal der große Schwarz genannt.

Er hatte einst eine schöne Frau, die ihn verließ; auch Söhne hatte er, die fern von ihm lebten. Durch seine Sparsamkeit konnte er ihnen ein kleines Capital hinterlassen. Seine Frau fristete ihre Tage im Elend und büßte schwer den Fehltritt ihrer Jugend, der zuerst das Lebensglück ihres Gatten gestürzt hatte.

Ferdinand Eßlair.

Eine Biographie dieses Künstlers führt Essek in Slavonien als seinen Geburtsort an und nennt seinen wirklichen Familiennamen von Khevenhüller. Ich habe darüber keine nähere Erkundigung eingezogen.

Eßlairs Jugend fiel noch in eine Zeit, da die Theater ganz anders als heutzutage organisirt waren. Er mußte viel wandern und hat deßhalb viel an seinen Augen vorüberstreichen sehen.

Nachdem er Nürnberg verlassen und in Stuttgart eine Anstellung gefunden hatte, fing sein Name an durch Deutschland zu tönen. Selbst am fernsten Gestade der Ostsee, weiter als die

deutsche Zunge reicht, wo die fischfressenden Kuren und Letten wohnen, ging die Sage von der fabelhaften, mit Nägeln beschlagenen Art, worauf sich der heroische Karl Moor am Neckargestade stützte.

Eßlair ist mit seltenen Gaben von der Natur ausgestattet. Eine hohe Heldengestalt, eine Löwenstimme, das sind keine zu verwerfenden Geschenke, wenn man sich dem Theater widmen will. Eßlair's Erscheinung ist edel, großartig, würdevoll. Dies ist sie noch jetzt, wo bereits das Alter und ein mannichfach zerarbeitetes Leben an jenen Vorzügen stark zu nagen und zu rütteln begonnen haben.

Mehr als je ein anderer Schauspieler von so großem Rufe war Eßlair darauf hingewiesen, seinem innern Instinkte allein zu folgen; aber eine unerklärliche Manie Das zu durchdringen, was ihm seiner ganzen Natur nach undurchdringlich bleiben mußte, führte sein Talent auf Abwege, wodurch die bedauerlichsten Resultate zu Tage gefördert und die schönsten Ergüsse eines angeborenen Talents vereitelt wurden.

So begnügte sich Ferdinand Eßlair nicht damit im Theseus den Halbgott darzustellen, der er ja selbst von Natur war, und der ihm darum so leicht werden mußte, sondern er setzte sich mit philistroser Ausdauer darüber hin, um über den Charakter nachzudenken und darum trat er so unbegreiflich schläfrig im Anfange auf, und sein Theseus wurde ein Räthsel statt einer Lösung.

Im Vortrage ließ Eßlair zwar eine Manier vorherrschen, aber eine Manier die ihm wohl anstand; eine Manier, die nach seinem Wuchse zugeschnitten war, d. h. edel und groß. Nichts war daran gut bürgerlich, oder sentimental. So gab er seinen Belisar, eine seiner trefflichsten Rollen. Wie er sich den Kopf vor dem Senate verhüllt, als seine Gattin gegen ihn die Klage erhebt! Wie er als nackter Bettler dasteht, in die Welt hinausgestoßen, von seiner Tochter geführt! Wahrlich, wer den großen Künstler so begriffen, um ihm diese Rolle zu schreiben, muß ein dramatischer Dichter par excellence seyn; und Belisar wird

daher trotz aller Mängel welche die geschlechtlose Kritik daran aussetzte, doch immer eine bedeutende Erscheinung in der dramatischen Wüste der letzten Jahre bleiben.

Rechten wir auch hier mit dem greisen Künstler nicht weiter, daß er so und nicht anders seine Kunst geübt. Er tritt ab von der Bühne und uns bleibt das Bedauern, denn Keiner ist da der Eßlair's hohe Naturgaben in dem Maße besäße, wie er, um Halbgötter und Helden uns Pygmäen im lebendigen Abbild zu zeigen.

Heurteur.

Dieser Künstler war von der Natur mit den schönsten Mitteln ausgestattet worden, und es gab eine Zeit, wo er der Abgott der Wiener war.

Damals spielte das Theater an der Wien das große Drama, wie man es jetzt an der Porte St. Martin in Paris findet nur unter veränderten Modificationen, und ein Verein bedeutender Kräfte war dazu vereinigt den beliebten Werken Leben zu ertheilen. Heurteur und Küstner standen obenan. Jener als Held, dieser als Intrigant. Jener wurde seiner Vorzüge wegen bei dem Burgtheater angestellt, dieser erschoß sich, weil er einen auf sich ruhenden Verdacht nicht zu ertragen vermochte. Dies geschah im Jahre 1821.

Heurteur war der erste Jaromir, in des viel versprechenden Grillparzers Ahnfrau. Ich erinnere mich nicht, jemals so wildes Feuer, so schöne Kraft bewundert zu haben. Seine Scenen im zweiten Akte, wo ihn die Furien im Hause seines Vaters, während der Nacht vom Lager jagen, erregten Staunen und ergriffen wunderbar. Sein Guelfo in Klinger's Zwillingen läßt sich dieser Leistung an die Seite setzen. Namentlich war die

ſogenannte Spiegelſcene von höchſter Wirkung. Die Rolle des Guelfo verlangt ſo große Kraftanſtrengung, daß in früheren Zeiten des deutſchen Theaters nur ſehr Wenige fähig waren, ſie gehörig durchzuführen. Der berühmte Czechtizki wurde mir ſtets als einer genannt, der darin excellirte. Aber Czechtizki ſoll eben auch ein auf merkwürdige Weiſe bevorzugter Menſch geweſen ſeyn.

Heurteur iſt von mäßiger Größe, breitſchulterig, ein ſchön gewachſener Mann. Der Kopf ſteht im angemeſſenſten Verhältniß zu ſeinem Körper, was z. B. bei Eßlair nicht der Fall war, deſſen Kopf für die mächtige Körperlänge zu klein erſchien. Das Geſicht Heurteur's war in ſeiner Jugend männlich ſchön und des belebteſten Ausdrucks fähig. Namentlich ſtand ihm der Zorn vorzüglich. Sein Organ war voll, ſtark und von großem Umfang. Er konnte den alten Lang trefflich copiren, und wie er dieſes ſpäter zum Scherze that, ſo verdankte er bei ſeinen erſten Debuts dieſer Gabe die Gunſt des Publikums, die ihren Liebling in verjüngter Geſtalt wieder vor ſich auferſtehen zu ſehen glaubte.

Im Leben war Heurteur ſtets ein ruhiger, friedlich-ſtiller Bürger, von den einfachſten Sitten, und man ſah ihm nie etwas von jener Genialität an, die er auf der Bühne entwickelte. Trotz der Anforderungen die in dem glänzenden Wien an den Künſtler en vogue auch im Aeußern gemacht werden, erſchien Heurteur ſtets in ſo einfachen Kleidern und ſo fern der Mode gehalten, daß man ſich darüber mit Recht verwunderte. Dann aber erſchien er nicht als Repräſentant des Künſtlers der den Jaromir, den Guelfo, den Otto von Wittelsbach ſo treu und wahr darſtellte, ſondern als wohlhabender Bürger von Wien und Inhaber einer Badeanſtalt an der Donau, die abgeſehen von dem Gehalte des Hofſchauſpielers, wohl auch ihren Mann gut nährte.

Dieſe ſichere bürgerliche Stellung im Leben macht einen andern Eindruck als eine lebenslängliche Anſtellung, und zeigt ſich auch anders in ihren Aeußerungen. Heurteur erlangte dadurch ein Aplomb, ein Etwas, was ich nur in ſolchem Grade bei einigen franzöſiſchen Schauſpielern wiedergefunden habe.

In seinem jetzigen Wirkungskreise, den ihm das stolze Burgtheater eingeräumt hat, spielt Heurteur kräftige Greise; in großen, tragischen Rollen sieht man ihn nur noch selten; er alternirte mit Anschütz im Lear u. s. w. Der größte Reiz bestand sonst in seiner Erscheinung und in seinem Donner-Organ; es ist schade, daß die Zeit so schnell solche Vorzüge aufreibt. Noch sind es wohl nicht mehr als fünfzehn Jahre, daß ich ihn mit ganz Wien bewunderte! —

Friedrich Ludwig Schmidt.

Herr Schmidt hat als Director des Hamburger Theaters einen bedeutenden Namen gewonnen. Er wird auch als Darsteller gepriesen.

In seiner Jugend war Herr Schmidt ein hübscher Mann mit einem feinen Gesichte, der das Glück hatte zeitig genug nach Hamburg zu kommen, dort noch Schröders nähere Bekanntschaft zu machen, und von diesem zur Mitdirection des Stadttheaters empfohlen zu werden. Herr Schmidt ist ein geborener Hannoveraner, war zuerst in Magdeburg angestellt, und hat außer diesen Städten und Hamburg, wenig von der übrigen Welt gesehen. Kant sagte: „Wer das Glück hat in einer großen Handelsstadt zu leben, kann das Reisen entbehren, weil alles Merkwürdige fremder Menschen, Sitten und Gebräuche doch nach und nach an seinem Auge vorüberzieht.“ Herr Schmidt kann sich damit trösten, denn er verbrachte den größten und wichtigsten Theil seines Lebens in Hamburg und hat dort merkwürdige Epochen erlebt, und nächst einem großen Stücke der neuesten Weltgeschichte auch andere erhebliche und unerhebliche Dinge genug an sich vorüberwandeln sehen.

Herr Schmidt ist ein untersetzter, breitschulteriger Mann; sein feines Gesicht ist jetzt nicht wirksam mehr auf der Bühne; früher als die Augen feuriger, die Wangen voller gewesen seyn mögen, mochte auch dieser eng zusammengekniffene Mund, diese zierliche Nase eher am Platze gewesen seyn. Was er nun je zuweilen vornimmt, um durch schief aufgeklebte buschige Brauen und aufgesetzte Nasen von Baumwolle oder Pappendeckel seiner Physiognomie mehr Bedeutung zu verleihen, bezieht sich auf seine eigene Theorie, kann aber von mir nicht als besonders wirksam anerkannt werden und nur höchstens als Uebertreibung gelten. Er selbst spricht sich darüber in seinen dramaturgischen Aphorismen weitläuftig das Wort.

Diesen Uebelstand abgerechnet, ist es mir aber stets wunderbar vorgekommen, wie man mit solch' einem Organ, das so eigentlich kein Organ ist, Schauspieler seyn wollte. Herr Schmidt spricht nämlich leise, heiser, schnarrend, krächzend und zu Zeiten durch die Nase. Ich übertreibe hier nicht und bin eben so wenig Willens Herrn Schmidt, den ich in einem gewissen Fache für einen ganz ausgezeichneten Schauspieler halte, etwas Böses nachzusagen. Ich führe dies hier nur als eine große Merkwürdigkeit an, und wenn ich auch nicht wünsche, daß Viele von der Natur so offenbar Vernachläßigte sich dadurch ermuntern ließen, zum Theater zu gehen, so würde es mich freuen, wenn mancher an seinem Fortkommen verzweifelnde junge Schauspieler hiedurch erführe, daß es durch Bestreben am rechten Flecke möglich ist, es dennoch bis zu einer gewissen Höhe zu bringen.

Diese beschränkte Persönlichkeit weist, wie Jeder leicht sieht, Herrn Schmidt genau den Rollenkreis an, worin er sich mit Erfolg zu bewegen hoffen darf.

Ein Wirth in Minna von Barnhelm, ein Wirth in Meißen, ein Dorfrichter Adam, ein Schulze in den Jägern, u. dergl. sind Menschen, die ganz so angethan seyn können, wie Herr Schmidt. Schwerer wird es schon ihm Glauben zu schenken, wenn er uns Minister und andere Standespersonen vorführt. Sein Anstand

nimmt dann eine Geschwätzigkeit an, die ihn um so weniger kleidet, da sie ihm im Leben nicht anklebt, und er sich hier so ungenirt und derb zu geben gewohnt ist, wie es seine Stellung als unumschränkter Director einer Anstalt, die sich nur durch seine Industrie erhält, und Niemanden eine Rücksicht schuldig zu seyn glaubt, denn auch mit sich bringt. Es ist das Benehmen eines Kaufmanns der an die Börse geht und Herr in seinem Comptoir ist; Herr Schmidt hatte nie nöthig einem Großen zu schmeicheln und seinen Rücken übermäßig zu krümmen; Künstler konnte er stets für Geld haben wie er sie brauchte; seine Stellung ist sehr sicher und selbst den Ehrgeiz jedes Hamburger Bürgers sah er zeitig genug befriedigt, seine nächsten Verwandten im Rathe sitzen zu sehen.

Ich hatte das Unglück Herrn Schmidt als Obrist Wrangel zum ersten Male auf der Bühne zu erblicken. Sein ganzer Anzug, seine volle, ihn fast erstickende Halskrause, sein breiter Hut, sein großes Schwert, seine Sporen — das sah ich auf den ersten Blick — genirten den Mann gar sehr. Aber als er sich nun setzte, als diese Sporen in eine unnöthige Berührung geriethen, als dieses Schwert zwischen die Beine kam, da zeigte sich mir eine Verlegenheit in dem ganzen Wesen des Darstellers, die mir bei diesem ganz unerklärlich schien. Wie? war in dem ganzen, langen Leben und auf dieser Stelle nicht Zeit dafür da, sich in diesen Punkten zu vervollständigen?

In zärtlichen Vätern wirken diese Uebelstände zwar auch mit, hier aber ist es dem Darsteller gelungen, durch ein Uebermaß von Gefühl, durch einen fast Erschöpfung erzeugenden Nachdruck, den er in den Hauptscenen solcher Rollen verschwendet, eine Wirkung zu erzielen, die ihm bei einem Publikum, dem er nicht fremd ist, auch oft zum volltönendsten Danke verhilft.

Die oben bezeichneten Rollen sind es allein, und die mit ihnen verwandten, die Herrn Schmidt vollkommen und zwar in außerordentlichem Grade gelingen. Ein glücklicher Humor bemeistert sich seiner, es fehlt nicht an Eingebungen des

Augenblicks, seine große Vertrautheit mit seiner Bühne und seinem Publikum leistet ihm dabei die trefflichsten Dienste. Oft aber auch verleitet ihn dieses ein wenig zu weit zu gehen.

Als Director stand er dem Institute lange mit Glück und Ruhm vor; eine gewisse Einseitigkeit in der Anordnung der zur Aufführung bestimmten Stücke, blinde Vorliebe für alte Traditionen, Eigenmächtigkeit in der Veränderung von Dichterwerken sind ihm jedoch nicht mit Unrecht vorzuwerfen.

Nachgerade ist wohl die Zeit des Rückzuges für Herrn Schmidt gekommen; er steht den Siebzigen nahe; allein wie es den Anschein hat, ist er noch lange nicht gewillt, die Zügel der Herrschaft aus den Händen zu geben.

Beauvallet.

Es gibt Schauspieler, die, nur selten beschäftigt, fast vor den Augen der Zuschauer verschwinden und sich dann wieder mächtig durch eine einzige Rolle, die ihren scenischen Facultäten anpaßt, zur höchsten Gunst hinaufschwingen. In diese Kategorie kann Beauvallet gezählt werden.

Nicht eben läßt sich auf Beauvallet's Aeußeres die erste Sylbe seines Namens anwenden; seine finstere und tragische Physiognomie wird nur wenig von der Leidenschaft bewegt. Seine hohle und eintönige Stimme hat einige Aehnlichkeit mit Talma's Organ, zeigt aber noch weniger Ausdehnung und Umfang als die des großen Tragikers, der übrigens Beauvallet's Lehrer wurde. Cinna, Oreste, Mahomet geben ihm zuweilen Gelegenheit, die vibrirende Kraft seiner Lunge vernehmen zu lassen; er kann nur zwei Saiten anschlagen, eine dumpfe Tiefe und eine spitze Höhe.

Als die Tragödie nach Talma's Tod auszusterben drohte, da war es Beauvallet, mit Ligier und Joanny, die sie dann und wann galvanisirten. Allein seine schönsten Rollen waren nicht tief genug aufgefaßt, um ihnen eine neue und lange Existenz verbürgen zu können. Da er zugleich Maler ist, sucht er so genau als möglich die Treue des Costüms beizubehalten und zeigt sich hier mindestens als einen würdigen Schüler Talma's.

Beauvallet ist kein gewöhnlicher Mensch; er ist unterrichtet und kennt die Literatur. Das Théâtre français hat von ihm ein Drama in fünf Akten und in Versen gegeben, das einige Vorstellungen erlebte. Als Landschaftsmaler kann er zu den ausgezeichnetsten Dilettanten gezählt werden; allein das Publikum hält, wie man weiß, dergleichen Nebentalente einem Schauspieler nicht zu Gute. Es will, daß der Künstler, der sich unter seiner Autorität befindet, auf dem Theater, nicht im Leben vielseitig erscheine, und bemerkt ungern, daß Beauvallet eine enge und beschränkte Sentimentalität verräth, die sich nach Außen nicht Licht zu machen im Stande ist. Wenn Schrecken und Mitleid die beständigen Wirkungen des Drama seyn sollen, so ist es auch nothwendig, daß wir diese beiden Elemente in der Stimme des wahren Tragöden wieder finden.

Man würde versucht, den ehernen Larynx Beauvallet's, wenn er rauhe Worte ausstößt, mit dem geflügelten Löwen auf dem Markusplatze zu vergleichen, wenn es diesem einmal einfiele, seine Flügel von Erz zu entfalten um sich von seiner Säule in die Lüfte zu erheben. Aber dennoch ist Beauvallet ein Schauspieler von höherer Einsicht.

Wenn er so finster, rauh und schrecklich vor dem Publikum agirt, so ist es nicht möglich ihn sich als heitern, tollen Cameraden zu denken, der zwischen den Coulissen und in dem Foyer tausend lose Streiche treibt. Eine kleine Anekdote möge hier ihren Platz finden.

In Charlotte Corday, einem Stücke, welches nach der Julirevolution auf dem Théâre français gegeben wurde, spielte

Beauvallet die Rolle Marat's. Der Dichter hatte dem verwöhnten Publikum dieser Bühne die Ermordung Marat's entziehen wollen; man dachte ihn sich hinter der ersten Coulisse im Bade, von wo der Zuschauer ihn sprechen hören konnte. Die Heldin befand sich auf der Scene und redete den furchtbaren Demokraten von dort an, bevor sie ihn niederstieß. Will man aber wissen, womit sich Beauvallet während dieses dramatischen Dialogs beschäftigte? Er kletterte die Coulissenleiter hinauf und sprach, unter den Soffitten schwebend, seine Reden herunter, so daß, als die Schauspielerin abstürzte, um den Mord zu vollbringen, sie alle Mühe hatte, das Lachen zurückzuhalten, als sie den Tribun auf jenem Platz sah, zu welchem sie sich nicht hinaufschwingen konnte, um ihre heroische That zu vollbringen.

Diese Ausbrüche einer heitern Laune verhindern den Künstler jedoch nicht, die Rollen, die man ihm anvertraut, mit Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit auszuführen. Seitdem er aber im Théâtre français angestellt ist, erhält er wenig Gelegenheit, seinen Eifer zu zeigen und seine schönen Eigenschaften zu entfalten.

Samson.

Samson ist der vollkommenste Schauspieler aller in Paris lebenden. In ihm hat die Kunst alle Gaben der Natur auf das Vollständigste ersetzt. Er schien von Natur eben so wenig dazu berufen auf der Scene zu glänzen, wie Demosthenes auf der Rednerbühne, und er hat wahrscheinlich dieselbe Riesenarbeit unternehmen müssen, wie jener große Redner, um zum Publikum vernehmlich sprechen zu können. Obgleich nicht ohne Beweglichkeit, so fehlt doch dem Auge Samson's Leben und Seele. Die Wangenmuskeln haben wenig Elasticität und daher ist das Gesicht ziemlich

untheilnehmend. Seine Kopfstimme, seine schnarrende Aussprache, seine schwere Zunge und seine anscheinende Kälte machten ihn gewiß wenig für das Theater geeignet, aber was überwände nicht ein eiserner Wille und ein hartnäckiger Fleiß? Kein Schauspieler versteht es besser seinem Mitspielenden zuzuhören, wie Samson; seine Ruhe verbirgt nur das innere Feuer, das jedoch mehr werth ist, als vulkanische Aeußerungen, die sich durch Geschrei und übertriebene Gesten bemerkbar machen. Sein kreischendes Organ, das er jedoch in ruhigen Rollen zu bemeistern weiß, verleiht ihm eine komische Kraft, die ihm trefflich in den Frontin's und Crispin's des alten Repertoirs zu statten kommt.

Er geizt weniger darnach, der Menge zu gefallen, als den wahren Kennern. So zeigt er sich als Dubois in den „falschen Vertraulichkeiten“ nicht als einen unverschämten Lakai, der, um Dorantes Angelegenheit zu befördern, sich Effronterien aller Art zu Schulden kommen läßt und deßhalb feineren Zuschauern den Ausspruch abnöthigt: ein solcher Diener verdiene zur Thüre hinaus geworfen zu werden. Samson gibt ihn einschmeichelnd, falsch, naiv, gewandt, fein; ganz nach der Idee des geistreichen Marivaux.

Samson ist ein Mann von Geschmack und Kenntnissen und hat ein sehr hübsches Charakterstück unter dem Titel: „die Schwiegermutter und ihr Schwiegersohn“ geliefert, das noch immer auf dem Repertoir sich erhält und mit Vergnügen gesehen wird. Er weiß als Dichter, wie nothwendig es ist, daß alle Stellen gleich gut besetzt werden und hat daher noch nie eine Rolle zu übernehmen verweigert. Er war einer der Haupthebel, daß Moliere wieder auf die Scene gebracht wurde, obgleich er den Neuerungen keineswegs abhold ist und sich noch viel weniger ewige Declamationen dagegen erlaubt.

In neuen Stücken hat er durch die Uebernahme des Bertrand in Scribe's „Bertrand et Raton,“ des Ranzau in „Christine“ und des Lord Novart in dem in Deutschland noch ungekannten Stücke gleichen Namens sich einen ausgezeichneten Ruf erworben, ohne

jedoch deßhalb den komiſchen Rollen Reguard's, Beaumarchais und Molieres zu entſagen. In den Werken des letztgenannten großen Dramatikers dringt ihm der Geiſt der wahren Komödie aus allen Poren. Er beweist gleich Garrick, daß es für den Schauſpieler im eigentlichen Sinn des Worts kein eingeſchränktes Fach gebe.

In dem neueſten Werke Delavignes: „Eine Familie zu Luther's Zeiten," war er als Marco vor allen übrigen im beſten Verſtändniß ſeiner Rolle.

Sein Coſtüm iſt immer wahr, denn er weiß ſich trefflich darin zu bewegen. Und wer behaupten wollte, daß die Kunſt, Komödie zu ſpielen, ſich nicht lehren laſſe und am wenigſten von Männern Damen, dem darf Samſon ſtolz ſeine Schülerin, Mademoiſelle Pleſſy, zeigen, die erſt ſeit Kurzem der Bühne gehört, und dieſes Beiſpiel wird allem Streit darüber ein Ende machen.

Samſon kann von allen franzöſiſchen Schauſpielern am erſten mit unſerm Seydelmann verglichen werden.

Cazot.

Cazot, der jetzt die Rollen des ſogenannten Père-dindon ſpielt, iſt 1777 in Paris geboren. Zu den Zeiten des Directoriums und des Conſulats war er einer der erſten Incroyables. Er unternahm Seereiſen nach den indiſchen Meeren, kämpfte mit arabiſchen und malayiſchen Seeräubern und machte reiche Priſen, die er jedoch den Engländern überlaſſen mußte, als ſie ihn und ſein Schiff gefangen nahmen. Nachdem er in den Colonien Komödie geſpielt hatte, kam er nach langer Zwiſchenzeit wieder an. In Bordeaux bildete er ſich nach Martelli, Lecouvreur, Brochard und Mayeur, die damals mit jedem Künſtler der

Hauptstadt in die Schranken treten konnten. Die Zweikämpfe Lercaro's, Chodruc-Duclos' und anderer Coryphäen der damaligen fashionablen Welt in Bordeaux, die viel von sich reden machten, trugen nicht wenig dazu bei, auch in Cazot's Kopfe dergleichen Ideen zu entwickeln. Man kann sich nichts Komischeres denken, als von ihm selbst einen dieser Kämpfe beschreiben zu hören, den er mit einem Musiker bestand. Das Duell war auf Pistolen. Cazot hatte den ersten Schuß gehabt, aber seinen Gegner gefehlt, obgleich die Entfernung nur wenige Schritte war. Wie er nun sah, daß der Andere ganz gegen den Comment ihn mehre Minuten lang auf's Korn nahm, so dachte er bei sich selbst aus einer sehr natürlichen in ihm erwachenden Liebe zum Leben: „der Spitzbube will mich wahrhaftig todtschießen und hat doch kein Recht dazu.“ In demselben Augenblick wirft er sich auf seinen Gegner, packt ihn um den Leib und wirft ihn zu Boden, und das Ganze endigt mit Faustschlägen zur Belustigung der Anwesenden.

Der bekannte, bei andern Gelegenheiten oft bewiesene Muth Cazot's erlaubte ihm wohl, einen ernsten Handel auf diese groteske Weise auszumachen.

Nachdem er die Liebhaber im Gaité-Theater gespielt hatte trat er in demselben Rollenfache zu den Varietés über. Auch zeigte er sich in verschiedenen komischen Rollen. Er war stets etwas steif und in seiner Haltung und Diction gezwängt; seine Bewegungen sind nicht mannichfaltig genug; doch ist er ein fleißiger Schauspieler, der seine Rollen stets sorglich überdenkt. Die Jahre haben ihn genöthigt, ein anderes Fach zu ergreifen. In den alten Junggesellen excellirt er jetzt. In der école de danse und der hübschen Komödie: la camerade de pension hatte er ganz kürzlich Gelegenheit, sich in verjüngter Kraft zu bewähren. Seit dreißig Jahren gehört er nun schon dem Varietés-Theater an, und obgleich er vorzüglich alte Junggesellen und liebenswürdige Hagestolze spielt, hat er sich doch erst ganz kürzlich verheirathet.

Santini.

Der arme Santini iſt in dieſen Tagen noch jung bei ſeiner Familie in München geſtorben. Er war kaum in die Jünglingsjahre getreten, aus Italien nach Deutſchland gekommen, und obgleich er hier faſt fünfzehn Jahre gelebt, ſo blieb er doch ſeinen Sitten und ſeiner Sprache getreu, aß Polenta und Paſta, brachte ganze Tage im Münchener Hofgarten im dolce far niente zu und wußte nicht einmal einen zudringlichen Betteljungen auf Deutſch wegzujagen.

Er war hager über die Maßen, und obgleich den größten Theil des Jahres in Pelz gekleidet, den er auch auf dem bloßen Leibe zu tragen pflegte, ſah er doch ſpindeldürr aus. Sein Kopf nahm mehr als den gewöhnlichen Theil der Länge des ganzen Menſchen in Anſpruch und ſeine Geſichtszüge waren auffallend. In der Jugend waren ſie hübſch zu nennen, allein ſpäter, als das hervortretende Auge ſein Feuer verlor, als die Unterlippe ſchlaff herabhing und ſtets die großen Zähne ſehen ließ, und die Geſichtsfarbe in ein ſchmutziges Gelb übergegangen war, konnte nur noch die oben gewählte Bezeichnung mit Recht gebraucht werden. Die Haare hatte Santini frühe verloren und trug eine modiſche Perücke, „une chevelure touffue," die er im Scherze oftmals abzunehmen pflegte. Als er einſt den Fernando Villabella in der diebiſchen Elſter darſtellte, erſchien er in ſeinem haarloſen Haupte, deſſen ſich ein griechiſcher Weiſer nicht zu ſchämen gehabt haben würde, und die Pariſer verwunderten ſich über die herrliche Glatze, die noch nie dem geſchickteſten Friſeur ſo natürlich darzuſtellen gelungen war. Niemand traute nämlich dem erſt dreißigjährigen jungen Manne ein ſolches Greiſenhaupt zu.

Schwere Krankheiten hatten dieſe frühe Metamorphoſe in dem Aeußern des Künſtlers hervorgebracht, wobei es zu bewundern iſt, daß die Stimme bis zur letzten Zeit eine unverwüſtliche Kraft jenen Verheerungen entgegenſetzte.

Als kunstgewandter Sänger konnte Santini nie mit Lablache oder Tamburini verglichen werden; er kam zu jung nach Deutschland, wo das was er zu leisten vermochte, schon Beifall die Fülle erhielt und hinlänglich belohnt wurde, um den, allen Vergnügungen einer heitern Stadt, wie München damals war, sich übermäßig hingebenden jungen Menschen von seinen Studien abzuhalten, dem überdieß auch noch die erforderlichen Muster fehlten. Santini's Stimme behielt immer etwas hartes, rauhes, den Rouladen widerstrebendes, aber sie war dessen ungeachtet schön und kräftig und sein Vortrag charakteristisch und dramatisch im höchsten Grade.

Sein Darstellungstalent hielt mit dem was er als Sänger leistete gleichen Schritt. Er besaß eine bedeutende vis comica, die ihn jedoch manchmal zu Uebertreibungen verleitete, denen er sich besonders gern bei seinen Gastdarstellungen in München überließ. Hier fühlte er sich der Erste und war also dreister; auch nahm es das gemischte Publikum des Münchener Hoftheaters niemals sehr genau in diesen Sachen. In Paris war er stets discreter.

Er führte ein Amphibienleben und gehörte theils Deutschland, theils Frankreich an. Nachdem nämlich die italienische Hofoper in München aufgelöst worden war, wandte er sich nach Paris, wo seine bescheidenen Forderungen neben seinen unläugbaren trefflichen Eigenschaften und sein gefälliges, verträgliches Wesen, ihm alle Jahre bei jeder neuen Saison wieder eine Anstellung finden ließen.

Als Leporello war er ausgezeichnet. Es war seine Meisterrolle. Sowohl im Gesang wie im Spiel gab er hier ein ihm allein angehöriges Bild, von der glücklichsten Laune durchzogen. In München fand man, daß er einige Farben zu stark auftrage, allein dies war der deutschen Umgebung zur Last zu legen, wie ich schon oben erwähnte. Ich sah die Rolle auch in Paris von ihm, und muß gestehen, daß sie mir dort bei Weitem weniger grell erschienen ist.

Kleine Kunde nicht in den Kreis derjenigen zu übertragen sein, welche sich mit der Kenntnis der Sprache und Literatur der Griechen und Römer beschäftigen. Wenn man aber auch diese Kenntnis nicht als Zweck, sondern nur als Mittel betrachtet, so ist sie doch ein Mittel, welches nicht nur für Theologen, sondern auch für Juristen, Mediciner, Philosophen, Historiker, Naturforscher, Mathematiker, Philologen und Lehrer der Philologie, kurz für alle diejenigen, welche sich einer wissenschaftlichen Bildung erfreuen, unentbehrlich ist. Es ist daher eine Forderung, welche sich aus der Natur der Sache ergibt, daß alle diejenigen, welche sich einer wissenschaftlichen Bildung erfreuen wollen, die Kenntnis der Sprache und Literatur der Griechen und Römer sich aneignen müssen. Diese Forderung ist aber nicht so zu verstehen, als ob jeder Gebildete ein Philologe sein müsse, sondern nur so, daß jeder Gebildete sich diejenige Kenntnis der Sprache und Literatur der Griechen und Römer aneignen müsse, welche für seine Zwecke erforderlich ist.

Zeitschrift.

Bd. 31. Heft. Inhaltsübersicht. Abhandlungen. Ueber Sinn und Bedeutung. Von Gottlob Frege. — Ueber Begriff und Gegenstand. Von Gottlob Frege. — Ueber Gegenstände zweiter Stufe. Von Gottlob Frege. — Ueber die Zahl und ihre Darstellung durch Reihenformen. Von Eduard Heine. — Ueber die Grundlagen der Arithmetik

im langen, weiten Carrik, die Hände in den Seitentaschen und den breitrandigen Hut in die Augen gedrückt, auf dem Boulevard umherschlendern sah, so konnte man nicht dem Gedanken Raum geben, daß diese Figur uns am Abend als Don Juan oder Figaro entzücken würde. Viel eher aber dachte man sich, wenn der große Mund eine weithin schallende Lache ausströmen ließ, daß man sich dem König der Buffosänger gegenüber befinde.

Schon bei seinem ersten Erscheinen machte Lablache einen tiefen Eindruck. Heiterkeit wie Ernst weiß er in seiner ganzen Haltung mit so bestimmten und wahren Zügen auszuprägen, daß er sich das Auditorium gewinnt, noch ehe er einen Ton gesungen hat. Wer aber vermögte ihm zu widerstehen, wenn er diese sonore, markige, zum Herzen dringende Stimme vernahm! —

Meister im vollsten Umfange des Worts in der Kunst des Gesangs, spielt er mit den Schwierigkeiten, und sein colossales Organ, das ein fortissimo des Orchesters übertönt, darf es wagen, sich auf säuselnde Coloraturen in Duetten mit einer Sängerin einzulassen. Er weiß in der Rührung einen solchen Zauber in seinen Ton zu legen, daß Alles dadurch tief erschüttert wird. Wenn er aber als Figaro, vor seinem Auftreten, in der Coulisse das Tralala vernehmen ließ, bemächtigte sich eben so eine ungemessene Heiterkeit der ganzen Versammlung und alles jauchzte ihm entgegen. Ich sage mit Absicht „jauchzte," denn die Vorempfindung eines schönen Genusses durchströmte hier das Publikum, und die Wirkung war von dem Klatschen, womit man hie und da in Deutschland irgend ein altbackenes Hoftheatermitglied aus angestammter Zuneigung empfängt, himmelweit verschieden.

Eine Leistung die von unnachahmlicher Laune und unübertrefflicher Grazie durchzogen ist und die ich gern als Studium unsern Komikern empfehlen möchte, ist der Campanone in der Prova d'un opera seria. Wie leicht gleitet er hier an der äußersten Linie des Anstandes hin, ohne sie im tollsten Sprudeln losgelassener Komik, beim Wirbel der lustigsten Musik, keinen

Augenblick zu verletzen. Stets seiner hohen Künstlerschaft bewußt, die sich vor den Augen des feinsten und vornehmsten Publikums bewegt und entfaltet, nehmen alle diese Scherze einen solchen Anstrich von Takt und Anstand an, daß es ganz die Wirkung macht, als ob irgend ein wahrhaft vornehmer Mann sich zu solchen Scherzen herabläßt. Und wo ist ein Gebildeter, der nicht diesen Eindruck an sich erprobt und zu würdigen gewußt hätte?

Dabei denke man jedoch nicht an Steifheit, Gespreiztheit, Manier, an „nicht kalt noch warm.“ Alles kommt aus dem Innersten; beseelt, durchglüht von der heiligen Flamme; Laune überall, von der Zehspitze zur Augenbraune; ein sich Hingeben dem Momente; aber die angeborene Zurückhaltung des wahren Künstlers ist es, nichts darzustellen was den guten Geschmack beleidigen könnte.

Als Campanone copirt Lablache die Sängerin, mit welcher er ein Duett zu singen hat, in Gang, Gestalt, Manier, Stimme, Art zu singen; dann tanzt er auf groteske Weise mit dem Dichter, einer von ihm componirten Oper; zuletzt singt er eine große Arie, worin er seine Symphonie vom Orchester probiren läßt. Ein Spaß der schon oft da war, der aber von ihm auf ganz neue und originelle Weise vorgetragen wird. Diese Prova habe ich unzählige Male von Lablache gesehen, aber jedesmal zog mich's von Neuem in die Oper, wenn sie gegeben wurde, und noch bei meiner letzten Anwesenheit in Paris, vor wenig Monaten, konnte ich es nicht über mich gewinnen, der willkommenen Anzeige zu widerstehen und ergötzte mich so sehr an dem unvergeßlichen Buffo als da er mir seine Späße zum ersten Male darin zeigte.

Boguslawski.

Nur mit einem Strich will ich es versuchen, diesen bedeutsamen Künstler zu skizziren. Die Warschauer, wahrscheinlich durch die dortigen Preußen darauf gebracht, gefielen sich darin, Boguslawski ihren Ifflnad zu nennen. Allein er war mehr. Darin kam er Iffland am nächsten, daß er wie dieser ein vornehmer Mann war; aber er war noch vornehmer, reicher und angesehener.

Boguslawski war ein hoher Mann, von schönem Aeußern; dabei gebildet und von der feinsten Lebensart. Wie ich ihn kennen lernte stand er in seinem siebzigsten Jahre, und doch sah ich ihn in einer und derselben Woche den Lear und den Arur darstellen.

Er hatte sich nach der älteren französischen Darstellungsweise gebildet, die mit Talma ihr Ende erreichte. Er declamirte singend, tremulirte stark und trug in Rede und Action übermäßig auf. Hatte er einen Greis darzustellen, so ging er sehr gebückt, auf den Stab gestützt und zitterte mit tiefster Stimme. Im Lear sah er zunächst den Greis, und hieran hielt er sich bei seiner Darstellung. Dafür gab er uns aber im Arur den morgenländischen Despoten in allen Theilen eben so scharf und prácis gezeichnet.

Wenn dies nun im Allgemeinen nicht zu loben ist, so darf doch auch die andere Seite nicht verschwiegen werden, daß es zu wünschen wäre, wenn die heutige Schauspielkunst solche Bezeichnungen nicht gar zu leicht in den Wind schlüge. Unsere Künstler bewegen sich in ihren weißen Perücken oft rasch, schreien wie starke Männer und machen Schritte wie sie kräftigsten Helden ziemten. Weil ihnen hierin überall Maaß und Einsicht gebrechen, so muß eben die weiße Perücke für Alles gelten, und sie setzen

sie daher auf, sobald sie einen Alten zu spielen haben, er mag 50 oder 80 Jahre alt seyn.

Boguslawski hatte auf der polnischen Bühne eine Schule gebildet, die poetische Werke mit großer Würde darzustellen wußte. Ihm zur Seite stand der gebildete Dmuschewski, die tragische Ledochowska, die liebliche Dmuschewska, der kräftige Sczurowski, endlich der lustige Zulkowski, der aus altfürstlichem Geblüte, seiner Lieblingsneigung fröhnend, die Kunst ergriffen hatte.

Boguslawski ist in sehr hohem Alter vor einigen Jahren in Warschau gestorben. Die Schauspielkunst ist indeß auch hier mit der Zeit fortgegangen und unterscheidet sich in diesem Augenblicke nur wenig von der Darstellungsweise der modernsten Franzosen.

Raimund.

Noch ist die Klage um diesen Künstler nicht verhallt, der vor Kurzem seinem Leben ein so gewaltsames Ende bereitete.

Raimund hat Schuster entthront, aber zugleich auch den harmlosen Scherz, die tolle, ungebundene Lustigkeit, den göttlichen Wahnsinn, der vor ihm das ausschließliche Eigenthum der Wiener Volksbühne gewesen war. Er brachte dafür eine krankhafte Lustigkeit, zu sehr mit dem Ernst des Lebens gemischt, ein Gebräu das mich niemals entzücken konnte. Man lobt an ihm, daß er die Menschen weinen und lachen machte; aber welch ein Verdienst ist das? Geht man in's Theater um zu weinen? Will man einen Komiker bewundern, der auch die Gabe hat zu gleicher Zeit zu rühren, oder will man über einen Komiker sich vor Lachen ausschütten? Ich dächte das Letztere.

Und welche Mittel ergriff Raimund um Rührung zu erregen? Er zeigt uns eine herunter gekommene Köhlerfamilie, einen gemeinen, betrunkenen Kerl, eine alte hustende Großmutter, unartige, schreiende Kinder, Jammer und Noth in allen Ecken und Enden und dies Alles stimmt einen rührenden Refrain an, worein noch das Bellen eines Pudels sich mischt, um die Wirkung zu steigern. Eine ganz niedrige, verzerrte Sentimentalität, deren Eindruck die darauf folgenden heitersten Scenen nicht zu tilgen im Stande sind. Eine andere Widerwärtigkeit bildet die Sucht, große gereimte Tiraden den allegorischen Personen in den Mund zu legen, worin matte Bilder und Gleichnisse, Alltäglichkeiten auf Stelzen paradiren, ohne wahre Kraft und Originalität.

Durch dieſe zwei Hebel aber war es vorzüglich, wodurch Raimund ſich ſeines Publikums zu bemeiſtern ſtrebte: die Rührung und die ſchöne Sprache, Dinge denen allerdings ein deutſches Parterre nicht gut zu widerſtehen vermag. Mehr jedoch als hierin verdienten Raimunds Mährchen in der That durch ihren dramatiſchen Gang, durch klare Handlung und endlich durch das ausgezeichnete Darſtellungstalent ihres Verfaſſers, das ſich darin kund gab, Anerkennung.

Raimund ſpielte, als er ſich dem Theater widmete, die ſogenannten Intriguants, Franz Moor und dergleichen, dazu genügte ſein Talent jedoch nicht und er mußte, um fortzukommen, Rollen in Wiener Lokalpoſſen übernehmen. Seine Sucht, ſich in einer andern Sphäre als einen großen Künſtler zu zeigen, ließ ihn jedoch den Verſuch wagen, Charaktere in dieſe Poſſen zu bringen, welche ſich vielgeſtaltig dem Publikum vorführen ließen. Dergleichen waren nicht vorhanden und er wandte ſich daher an den bekannten Volksdichter Gleich, mit deſſen Tochter er ein ernſtliches Liebesverhältniß pflog, das ſpäter zu einer Ehe von ein paar Stunden ausgeſponnen wurde. Herr Gleich lieferte nun ſeinen „Eheteufel auf Reiſen,“ den „Jdor, Wanderer aus dem Waſſerreiche,“ ein anderer geiſtesverwandter Dichter, Herr Meisl, den „roſenfarbenen Geiſt,“ und den „luſtigen Fritz,“ worin die Hauptfigur, irgend ein guter Wiener der gewöhnlichſten Art, um vom Schlemmerleben, Verſchwenden gebeſſert zu werden, mit Hülfe der Zauberei, die ſeine beſorgten „Godeln, Mahmen und Vettern“ herbei zu beſchwören wiſſen, in eine Menge von Verdrießlichkeiten, oft ſogar Gefährlichkeiten geworfen wurde, um hiedurch zur Erkenntniß zu gelangen und dann gebeſſert in das gewöhnliche Geleiſe des proſaiſchen Lebens zurückgeleitet zu werden. Zu dieſem Zwecke mußte die Seele des armen Teufels in die Leiber von Wucherern, Blutſaugern, elenden Bettlern, Reichen und Armen, Böſen und Guten fahren, damit er den Becher des Lebens bis auf die Hefe leere, und es ſonach in ſeinen Höhen und Tiefen, in ſeinen Freuden und Leiden

hörig kennen zu lernen. Dieſe Idee zu Volksſtücken wäre ſo übel nicht, und manches iſt den Verfaſſern auch in der Ausführung gelungen, im Ganzen war dieſe aber ſtets zu einſeitig und litt gar zu ſehr an Trivialitäten. Raimund hatte ſich in dieſer Sphäre jedoch bald großen Ruf erworben. Die Kraft, die nicht ausreichte für ein wahres, ächtes Kunſtwerk von längerer Dauer, war gerade hinlänglich für eine Muſterkarte, wie ſie in ſolchen Stücken vorkam, wo jeder Charakter nur in einer Scene erſchien, und was ihn an feinern Beziehungen abging, durch Charge und Uebertreibung ſtraflos erſetzt werden durfte, da die Erſcheinung ſo ſchnell vorüber ging und an einen Totaleindruck dabei nicht zu denken war.

Der große Ruf, einmal errungen, beſtimmte Raimund mit Ernſt daran zu denken, die verſiegende Kraft der Herren Gleich und Meisl aus eigenen Mitteln zu erſetzen und ſo trat er denn ſchüchtern mit ſeiner erſten Dichtung „der Barometermacher auf der Zauberinſel“ hervor, worauf in kurzen Zwiſchenräumen die Andern folgten. Er ſelbſt ſagte, daß er Gozzi erſt ſpäter kennen gelernt habe, wenn gleich Wahl der Stoffe und Zuſchnitt auf eine Bekanntſchaft mit jenem großen Volksdichter ſchließen ließe. Andre wollten behaupten, Raimund habe viel aus den in einigen Theilen der öſterreichiſchen Monarchie von den Landleuten aufgeführten Komödien geſchöpft; ich kenne deren zu wenig um mir hierüber ein Urtheil zu erlauben. Was ihn überhaupt dazu getrieben, Stücke zu ſchreiben, glaube ich oben richtig angegeben zu haben. Ihn trieb das natürlichſte Bedürfniß dazu, der Mangel an paſſenden Rollen für ſein eigenthümliches Darſtellungstalent.

Bei allem wechſelnden Reichthum der Details, die den Compoſitionen Raimunds nicht abzuſprechen iſt, wird jedoch eine wiederkehrende Monotonie in der Grundidee eben ſo wenig zu läugnen ſeyn. Stets iſt es ein übermüthiger Parvenu der von ſeinem durch Zufall erlangten Reichthum einen ſchlechten Gebrauch macht. Stets wird darin gezeigt, wie elend Zorn, Neid, Trunk,

Verschwendung, Spiel machen und welch ein Glück in der Mäßigkeit und Zufriedenheit liegt. Moralität ist seinen Stücken nicht abzusprechen und wenn dies die höchste Bedingung eines dramatischen Kunstwerks ist, so verdienen Raimund's Stücke das übertriebene Lob, das ihnen hie und da von Kritikern gespendet worden ist.

Im Leben erschien Raimund mit den Helden seiner Stücke nahe verwandt. Er war moros, mißtrauisch, leicht gereizt, krankhaft, weich und trübsinnig. In seinem Zorn war er komisch, sein Trübsinn war ansteckend, lustig aber war er eigentlich nie. Dabei war er mildthätig und gutmüthig und im Ganzen ein schätzenswerther Mensch.

Ignaz Schuster.

Nach Weidmann, dem großen Wiener Komiker, der den Dorfbarbier geschaffen, Baumann, dem unvergleichlichen Niais und Hasenhut dem Tadädl, war es Ignaz Schuster, der den Beifall seiner Landsleute im höchsten Grade in Anspruch nahm und auf die längste Zeit zu fesseln wußte.

Die Wiener Komik hat zu verschiedener Zeit auch verschiedenen Charakter angenommen. Man kann sagen daß sie der Mode unterworfen war.

Hafner war phantastisch und burlesk, Weidmann stieg schon zur bürgerlichen Sphäre hinab, verpflanzte aber ein Uebergewicht von derbem Humor dahin, Baumann glänzte in der Charge und Hasenhut-Tadädl schweifte selbst in das Gebiet der Poesie hinüber. In Schuster hatte der Wiener Spießbürger endlich die Freude, sein idealisirtes Ebenbild vor sich erscheinen zu sehen.

Ignaz Schuster hatte zwei Brüder, Joseph und Anton, die sich ebenfalls in bürgerlichen Charakteren oder Volkspossen einen Namen machten, ohne jedoch den Ruhm ihres Bruders zu erreichen. Dieses komische Kleeblatt gab Veranlassung, daß man zum Neujahr 1822 ein Gelegenheitsstück in der Leopoldstadt zur Aufführung brachte, das den Titel führte: Die drei Schuster und das folgende Besetzung zeigte: Herr Anton Schuster, ein Schustermeister, Herr Anton Schuster; Herr Joseph Schuster, ein Schustermeister, Herr Joseph Schuster; Herr Ignaz Schuster, ein Schustermeister, Herr Ignaz Schuster. Das Stück begann mit folgenden unnachahmlichen Versen, die ein Schusterlehrling spricht:

„Das neue Jahr ist angekommen,
Was wird es wohl für Eines seyn?
Mir ist das Herz gar sehr beklommen,
Vor lauter Gratulaterei'n!“ —

Das waren die schönen Tage des Leopoldstädter Theaters! — Die Charakterisirung der Stücke, worin sie wirkten, liefern das beste Bild dieser Wiener Volkskomiker, denn jene wurden nach dem allerinnigsten Wesen derselben gemodelt und fabrizirt.

Schusters Zeit bezeichnen die Scenen der Bürgerlichkeit, wie die „Bürger in Wien,“ worin er das unvergleichliche Vorbild des Staberl treu und wahr geschaffen, der nachmals zur Fratze und Uebertreibung wurde, wozu die übrigens in ihrer Art einzige Darstelluug dieses Charakters durch Carl die Veranlassung war. Ferner fielen in diese Periode: der Leopoldstag oder kein Menschenhaß und keine Reue, die Eipeldauer Geschichten, der Freund in der Noth und Aehnliche. Bäuerle's Muse regierte zunächst in jener Zeit. Wenn sich nun Schuster's Komik hier in einer lustigen Auffassung der Wirklichkeit zeigte und er daher von Vielen ein tüchtiger Charakteristiker genannt wurde, obgleich hier nicht sowohl von Charakteren als von Individuen die Rede seyn konnte und er nur strenge Portaits nach dem Leben gab; so zeigte er sich nicht minder vollendet, ja noch bewundernswerther, im phan-

taſtiſchen Genre wie „im lebendig-todten Hausherrn,“ in „Fauſt's Zaubermantel,“ und wirklich unnachahmlich in den mythologiſchen Carrikaturen: die Prinzeſſin Europa, die Alceſte u. ſ. w. Wer Schuſter als Oberprieſter in der Alceſte einſt tanzen geſehen, wird geſtehen müſſen, daß ihm ſelten etwas Beluſtigerendes auf dem Theater geboten worden. Dieſer harmloſe Scherz, in der Luft ſchwebend, wie gaukelnde Elfen, iſt verſchwunden und mag man noch ſo viel von Ehrenrettung des guten Geſchmacks ſprechen, die reine ächte Luſtigkeit, ohne andere Abſicht als zu beluſtigen, iſt eben durch alle neuern Verſuche getödtet.

Schuſter war klein und hatte einen Höcker. Schon ſeine Geſtalt flößte Lachen ein. Sein Geſicht war ernſt, philiſtrös, ſeine Augen verriethen Geiſt und faßten ſcharf ihren Gegenſtand. Sein Mund war übermäßig groß und komiſch. Die Stimme war beim Sprechen etwas gepreßt, wie dies bei Verwachſenen gewöhnlich iſt: die Ausſprache konnte in den ernſteſten Scenen und ſelbſt wenn es ihr Inhaber wollte, den Wiener nicht verbergen. Solche Anſtrengungen wirkten dann mit doppelter Gewalt. Er war ein wohlunterrichteter Muſiker und führte den Titel eines Hof-Kapellſängers. Der Komiker der auf der Volksbühne ſeine Lazzi machte, ſang Sonntags bei dem feierlichen Hochamte. Eine ſeltene Vereinigung von Chargen! Seiner muſikaliſchen Fähigkeit verdanken wir manche gelungene Compoſition in den von ihm dargeſtellten Poſſen, ſo wie die gelungene Ausführung des Tancredi, des Kapellmeiſters u. A.

Im Leben erſchien Schuſter mit Anſtand; nichts verrieth an ihm den Spaßmacher; er war ſtets fein, oft ſogar elegant gekleidet. Es fehlte nicht an goldenen Ketten, Brillant-Ringen, und dergl. den äußern Eindruck zu heben und zu verſtärken. Er bezog bedeutende Einnahmen, hielt aber nichts zu Rathe. Seine Verbindung mit einer Gräfin D. koſtete ihn Summen. Während des Congreſſes in Troppau wurde er dahin berufen, und erhielt außer hohen Diäten auch noch werthvolle Geſchenke. Alles dieſes wandte er auf, um ſich in der Gunſt ſeiner Geliebten feſter

zu ſetzen. Der König von Preußen ſchätzte Schuſter und ſah ihn gern auf der Bühne. Als er jedoch einer Einladung nach Berlin gefolgt war, konnte er ſeinen Darſtellungen dort keinen beſondern Antheil gewinnen. Die ſo ächte Wiener Komik erſchien damals noch den Norddeutſchen zu fremd, ſie kannten die Originale nicht auf welche ſie Schuſters Geſtalten anwenden konnten. Für ihre heimiſchen Verhältniſſe wollten dieſe nirgends recht paſſen. Durch Raimunds Reiſen und andere Beſtrebungen iſt man ſeitdem damit vertrauter geworden. Schuſter ſtarb einige Tage nachdem er ſich von der Bühne zurückgezogen hatte zum großen Leidweſen ſeiner zahlreichen Freunde.

Carl.

Carl iſt der Sohn eines Wiener Banquiers, des Freiherrn von Bernbrunn, hat in früherer Jugend in Militärdienſten geſtanden, und iſt dann — ſeinen Familien-Namen ablegend — in München zum Theater gegangen. Seinen erſten Verſuchen im Fache der Liebhaber ſtellten ſich Hinderniſſe in den Weg; er ſtieß mit der Zunge an, ſein Organ war rauh, und ſeine Geſichtsbildung nichts weniger als einnehmend. Ein Zufall brachte ihn auf die rechte Bahn. Der damalige Intendant des Münchener Hof-Theaters, Herr Lamotte, hatte ein Luſtſpiel aus Wien eingeſchickt erhalten, welches den Titel führte: Der Fleiſchhauer aus Oedenburg. Er zögerte mit der Aufführung, weil dieſe Art von Luſtſpielen, in der ſogenannten Wiener Localſprache, der niedrig-komiſchen Gattung angehörig, damals noch etwas ganz Neues war, und ihm auch die Beſetzung der Hauptrolle ein Hinderniß ſchien. Carl's Anweſenheit brachte ihn nun auf die Idee, dieſem den Vorſchlag

zu machen, den Pantoffelhelden, Herrn von Springerl zu übernehmen. Der junge Mann, der nur Max Piccolomini und Carlos geträumt hatte, war nicht wenig über diesen Antrag überrascht. Einen alten, lächerlichen Ehekrüppel zu spielen, welche Zumuthung! Doch wollte er es in Erwägung ziehen; er nahm das Buch mit nach Hause, las die Rolle, und alsbald gestaltete sich vor seiner Phantasie ein so fertiges, ausgeführtes Bild, daß er dem Drange nicht widerstehen konnte, und die Zusage machte: sich dem Publikum als Herr von Springerl zu zeigen.

Der Erfolg blieb am ersten Abende zweifelhaft; die Erscheinung überraschte zu sehr, als daß sich gleich ein durchweg günstiges Resultat daraus hätte abnehmen lassen können. Dies schreckte jedoch nicht ab, und bei den Wiederholungen brachte sich das neue Genre so zu Ehren, daß man sich sogleich nach Seitenstücken umsah, und Carl die Seele dieser Unternehmungen zu werden versprach. Man täuschte sich darin nicht. Der Herr von Hirschkopf, in den drei Theilen des „Eipeldauers in Wien," und vor allen Andern, der Charakter des Staberl, den Carl zu einer stehenden Maske des localen Lustspiels mit großem Glücke umzuschaffen wußte, machten solche Ravagen in dem bis dahin in München herrschenden Geschmack, daß man nach und nach daran denken mußte eine eigene Bühne diesen Spielen einzuräumen, deren Direktor Carl wurde. Er und seine Anstalt hatten sich der allgemeinsten Gunst zu erfreuen, und wenn je eine Bühne das Prädicat „Volksbühne" verdiente, so war es diese. Hier wurde nichts übel genommen, Geschmacklosigkeiten, Unanständigkeiten, nicht selten Frechheiten, wurden huldvollst verziehen, denn man mußte ja von Herzen dabei lachen, und ein Mund der lacht kann nicht zugleich zum Pfeifen gespitzt werden.

Carl stand sich bei diesem Unternehmen sehr gut; er kaufte sich ein artiges Wohnhaus in der Stadt und ein kleines Landgut, hielt Pferd' und Wagen, Kutscher und Bediente und führte ein über die Maßen luxuriöses Leben. Nach Verlauf einiger Jahre wußte er es dahin zu bringen, daß ihm die Direction des

zweiten Theaters mit einem Doppel-Zuſchuſſe vom Staate und aus der Schatulle des Königs für eigene Rechnung überlaſſen wurde. Hier ſtand er ſich nun noch beſſer. Er machte glückliche Speculationen, die beſonders aus Parodien der auf dem Hof-Theater gegebenen Stücke, aus ſinnreich und geſchmackvoll arrangirten Ballfeſten, prächtigen Decorirungen des Schauſpielhauſes, und dergleichen mehr beſtanden. Die Kunſt hatte keinen Gewinn davon, und ihn ſelbſt im Komiſchen, und ſeine Gattin im ſentimentalen und naiven Fache ausgenommen, zählte ſeine Bühne faſt keinen Schauſpieler von Namen und Bedeutung.

Mit dem Regierungswechſel in München erloſch momentan die Theilnahme, die bisher von Oben ſich auf dieſes Inſtitut geſenkt hatte, und Carl, der dieſes Zeichen der Ungunſt nicht zu tragen gewohnt war, erſann den abenteuerlichen Plan, ſich mit ſeiner ganzen Truppe auf einem Floße einzuſchiffen, und die Donau hinab nach Wien zu ſchwimmen, um dort in einem der Vorſtadt-Theater einige Wochen Gaſtrollen zu geben.

Es gewährte einen muntern Anblick, das Floß mit der „luſtigen Landsmannſchaft“ vom grünen Baum in München, auf der Iſar abfahren zu ſehen. Es war mit den bayeriſchen Farben pavoiſirt und mit Kränzen geſchmückt. Hier war einer Dame dieſes, dort einem Herrn jenes auf das Floß gefallen und den durchplätſchernden Waſſern der grünen Iſar zur Beute geworden; Schmerz und Freude, Abſchied und Ausſicht in die luſtige Ferne, Alles drückten die Reiſenden auf gewohnte, lebhaft-dramatiſche Weiſe aus, zum großen Ergötzen der zahlreich am Ufer verſammelten Zuſchauer.

Die Geſchäfte in Wien gingen trefflich. Schuſter und Raimund, die angebeteten Volks-Komiker lebten und wirkten noch, aber Carl gelang es auch das Publikum zu intereſſiren. Namentlich machte ſein „Staberl in Floribus“ unerhörtes Glück und trug ihm eine bedeutende Summe ein. Er kehrte nach dieſem Verſuche nur noch auf kurze Zeit nach München zurück, um ſeine dortigen Geſchäfte zum Abſchluß zu bringen und hierauf nach

Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1.

Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1.

Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1. Mrs. Gillespie, 21, 22, 23 Victoria St., Glasgow, C.1.

zuſchauen. Die letztern werden dem erſtern immer die Wage halten, und die Parodie iſt ein heilſames Gegengift gegen manche Gebrechen der Zeit, wie Jedermann weiß.

In einem kleinen, verſumpften Städtchen, bei einem ſtabilen, unregſamen Publikum, daß mit Miſerabilitäten geſtopft wird und ſich dafür bedanken muß, könnte ſolch ein induſtrieller Mann, mit Carl's Talent, Geſchick und Einſicht begabt, wohl viel Unheil anſtiften — wenn dieſes überhaupt Unheil zu nennen, und ein ſolcher Fall überall zu denken wäre.

Schmelka.

Einer der luſtigſten Schauſpieler Deutſchlands, der ein im proviſirendes Talent in ſeltenem Grade beſitzt. In ſeiner Jugend, als er nach Devrients Abgang die Breslauer zu tröſten berufen wurde, war er von einer überſprudelnden Laune beſeelt, die faſt keine Schranken kannte. Eine unwiderſtehliche Wirkung brachte er durch ſeinen komiſchen Ernſt hervor, wozu ſich ſeine ausdrucksvolle Phyſiognomie, mit den großen ſchwarzen Augen und den ſtark gezogenen Brauen willig hergab. In ſolchen Momenten ſoll er Fleck ähnlich geſehen haben, wie mir von Leuten verſichert wurde, die ſich Fleck's Erſcheinung noch erinnerten.

Schmelka iſt in Riga geboren und ſeine Kenntniß des Wiener Dialects hat er vornehmlich ſeinem langen Aufenthalt in Prag und Wien zu verdanken. Haſenhut, der in den Rollen der Tadädl von den Wienern ſo hoch gehalten wurde, war ſein früheſtes Muſter. Als Haſenhut es ſich in ſeinen alten Tagen beikommen ließ, nach Norddeutſchland zu reiſen um Gaſtrollen zu geben, und in Berlin als Lorenz im Hausgeſinde ausgepfiffen

wurde, befand sich Schmelka im Parterre und weinte. — Dieser Zug böte nach meiner Meinung Stoff zu einem ganz artigen Vaudeville in der Art der Franzosen.

Schmelka war wohl nie strenger Charakteristiker, sondern er opferte Alles der augenblicklichen Eingebung seiner Laune; haben ihn deßhalb auch Einige einen Spaßmacher genannt, so möge er sich damit trösten, daß Shakespeare sagt: „es sey wahrlich nichts Leichtes und Verwerfliches, ernste, ehrbare Leute zum Lachen zu bringen.“

Und dieses verstand er stets. —

Wer wohl konnte ernsthaft bleiben, wenn er in den Schwestern von Prag, als Bedienter in der Staatslivree, seinen Tanz begann und dabei die Becken zu schlagen schien, oder wenn er mit einem Handtuche den Shawltanz ausführte, oder wenn er an einer der Prosceniumssäulen emporkletterte und mit irgend einem Bekannten in den Logen conversirte. Glückliche Zeit, wo solcher Spaß noch nicht verpönt war und wo der Komiker ein Privilegium besaß, das ihm streitig zu machen Niemandem im Ernste einfallen durfte, der nicht selbst lächerlich zu erscheinen Lust hatte.

Schmelka hatte aber auch seine ernste Seite. Er war phantastisch seiner Natur nach und selbst durch seinen Scherz leuchtete manchmal auf wahrhaft dämonische Weise ein spukhafter Wahnsinn, der jedoch von dem rohen Haufen, der schon lachte wenn er nur seinen Liebling auftreten sah, nie begriffen wurde.

Jetzt ist Schmelka alt geworden und spielt am Königstädtischen Theater in Berlin seit einer Reihe von Jahren, was ihm dort geboten wird. Es liegt eine lange Zeit zwischen jenen Tagen, nach denen ich diese Skizze entwerfe und jetzt. Ich muß daher annehmen, daß manches sich bei unserm Künstler Anders gestaltet haben mag; doch wie er in seiner schönsten Kraft war, sollte er unter uns fortleben.

Vernet.

Man könnte sagen, daß das Theater des Variétés für Vernet errichtet worden sey, oder daß Vernet für das Theater des Variétés geschaffen wurde. Diese Bühne ist Vernets Geliebte und wenn es gleich, wie solches üblich, zwischen beiden Geliebten manchen kleinen Zwist gibt, so kommt doch stets eine Versöhnung zu Stande, welcher das Publikum mit großem Vergnügen beiwohnt.

Vernet ist ein Pariser Kind, und so zu sagen ein Zögling seines Theaters; er war nie in der Provinz. Im Theater des capucins, das jetzt nicht mehr existirt, begann er seine Laufbahn, dann kam er als Chorist zu dem Variétés-Theater und versuchte sich daneben in kleinen Rollen.

Brunet, Tiercelin und Potier strahlten damals in ihrem vollen Glanze, und unter dem Einflusse dieser drei Sonnen, der wahrsten und natürlichsten Komik, entzündete sich Vernets Talent. Er ist der Nester davon, verschmolz alle drei Manieren in eine einzige, die nun sein Eigenthum ist, und überragte so seine Nebenbuhler Odry, Arnal und Legrand.

Sein feines und angenehmes Gesicht bestimmte Vernet anfänglich, die Liebhaber zu spielen, allein seine mit Kehllauten kämpfende Aussprache und eine stattliche Körperfülle veranlaßten ihn, sich mit dem komischen Fache zu begnügen, worin ihm Wenige gleich kommen.

Man möchte manchmal Vernet den ersten Schauspieler von Paris nennen, obgleich er den Zuschauer nicht hinzureißen im Stande ist, gleich Potier, Arnal und selbst Odry. Vielleicht fehlt ihm Originalität, Bizarrerie, jenes Unerwartete, wodurch das Publikum frappirt wird. Obgleich man diese Eigenschaft nicht zu definiren im Stande ist, so darf man aber doch nicht in Abrede stellen, daß sie vorhanden sey.

Nel centro la Cappella con tre Altari, e
Nel centro la Cappella con tre Altari, e

Nel centro la Cappella con tre Altari, e

Vernet ist jetzt ein rangirter Mann, der sich ein hübsches Haus bei Charenton gebaut, aber unglücklicher Weise das Podagra hat. Diese Krankheit der reichen Leute und dieses von seinem Theater etwas zuweit entfernte Haus hatten zwischen Vernet und seiner Direction einige Spannung verursacht. Hiezu kamen noch die Debuts von Frederic Lemaitre an seinem Theater; allein diese Wolken waren nur vorübergehend und Vernet ist wieder im vollen Besitz der Gunst eines Publikums, das so oft schon seinen Siegen beiwohnte.

Bouffé.

Bouffé ist das achte oder neunte Kind eines Vergolders. Das Geschäft seines Vaters, das er anfänglich ergriff, ist vielleicht Schuld, daß seine Gesundheit jetzt fortwährend sehr leidend ist. Von früher Kindheit entwickelte sich in ihm eine große Lust am Komödienspiel. Zuerst zeichnete er sich bei dem Theater des Panorama dramatique aus, welches damals von Herrn Taylor dirigirt wurde, der später Director des Théâtre français wurde.

Obgleich Bouffé noch sehr jung war, so excellirte er doch schon in Greisenrollen. Am Théâtre des nouveautés schuf er einst die Rolle eines Zimmermanns auf so originelle Weise, daß er sich dadurch einen bedeutenden Namen machte; dann nahm er ein Engagement bei dem Theater des Gymnase, wo er seinen Ruhm begründete, indem er die verschiedenartigsten Rollen spielte. Für einen Theil des Publikums ist Bouffé jetzt der erste Schauspieler der Epoche; Andere sehen in ihm nur einen Nachahmer Potier's. Dieser Vorwurf ist jedoch nicht gegründet. Beide Künstler besitzen dieselbe schwache und kränkliche Organisation; gleich wie Potier, verläßt auch Bouffé auf den Gipfel der Komik plötzlich

alle Kraft, und er wird ohnmächtig, wie Moliere, mitten unter dem Lachen des Parterres.

Muß ein Schauspieler durchaus heiterer Laune seyn, wenn er Heiterkeit von der Scene herab verbreiten soll? Muß er durchaus Geist haben und unterrichtet seyn, wenn auch sein Spiel geistreich und unterhaltend seyn soll? Beobachtende und unterrichtete Schauspieler haben sich oft verneinend über diese beiden Fragen ausgesprochen, und Bouffé selbst scheint diese Meinung zu bestätigen. Er zeichnet sich weder durch sein Wissen noch durch seine Lustigkeit aus, und aus Erfahrung darf ich behaupten, daß unsere besten Komiker melancholischen Temperaments sind.

Bouffé ist ein Künstler der Freude verbreitet, ohne dieses Gefühl zu theilen, der zwölf bis fünfzehnhundert Personen alle Abend weinen oder lachen machen kann, ohne daß er es zu ahnen scheint. Wenn auch seinem Organ der Klang fehlt, wenn sein Wuchs unbedeutend ist, wenn er etwas zu viel herumtrippelt, wenn sein ewiges Augenblinzeln ihm mehr ironischen Ausdruck als komische Kraft in den Blick legt, so ist er dennoch ein intelligenter, geschickter, feiner, geistreicher und practischer Künstler. Bouffé's Talent berührt beide Enden der Kunst: die Komödie und das Drama. Derselbe Mensch, der eben zur tollsten Lustigkeit aufstachelte, wird uns gleich zum Weinen bringen. Um aber diese beiden entgegengesetzten Gefühle in uns hervorzurufen, greift Bouffé nie zu Uebertreibungen, sein Naturell und seine Naivetät machen ihn zum Komiker, und eben so rührt er ohne Anstrengung und Vorbereitung durch die strenge Wahrheit der Nuancirungen.

Wir sprechen hier nur von Bouffé aus dem ernstesten Gesichtspunkte, obgleich in diesem liebenswürdigen Schauspieler noch eine andere Seite hervorzuheben ist, die eben so ausgezeichnet erscheint: derselbe Künstler, so zurückhaltend, so gemessen, so wahr, so voll guten Geschmacks, kann die Nachahmung des Lächerlichen bis zu den burlesken Formen der Charge und Karrikatur treiben.

Wenn er sich ganz seiner ausgelassensten Laune und seinen tollsten Erfindungen überläßt, wenn er sich Zeit nimmt, sind

Geſicht, ſeine Arme und Beine, ſein Kleid, kurz, ſeine ganze Perſon zu transformiren, ſo erblicken wir eine ganze Reihe von Originalen, wie ſie nur aus dem Hirne Dantan's, Grandville's und Charlet's entſpringen.

In der Tiefe und im Feuer erreicht er Grandmenil im Geizigen; in der Unbefangenheit und Bonhomie Brunet in Michel Perrin, Potier in den vieux péchés, mit Vernet rivaliſirt er in dem Zimmermann und dem Gamin de Paris. Es iſt nicht zu läugnen, daß Bouffé in dieſem Augenblick der erſte Schauſpieler in der Hauptſtadt Frankreichs iſt, und daß ihm nur vielleicht einer den Rang ſtreitig macht. *

Odry.

Verſailles gebar um 1778 den großen Komiker Odry. Es war das Jahr in dem die Mars geboren wurde, und in dem Lekain ſtarb und mit ihm Voltaire, Jean Jacques Rouſſeau und der Weltumſegler Cook. Die eifrigen Freunde der dramatiſchen Kunſt hätten damals, wenn ſie Odry's Talent ſchon gekannt hätten, eben ſo gut lachen als weinen können; weinen um Lekain's Verluſt, lachen um Odry's Gewinn.

Odry, fils de Thalie,
Bercé par la folie . . . . .

wie er ſelbſt in einem ſeiner Stücke recht poetiſch von ſich ſagt.

Odry trieb zuerſt die Profeſſion des ewigen Juden, denn er war Stiefelmacher. Endlich aber ward er dieſes Handwerks

* Nach den neueſten Berichten aus Paris, leidet dieſer Künſtler an einer Luftröhrenkrankheit und tritt jetzt in einer ſtummen Rolle auf, die er ſich ſelbſt geſchaffen hat.

이 사건 보험계약 체결 당시 피보험자 A의 나이는 만 60세였고,

es im Gegentheil, der es aufhob. So hatte er deſto größeres Unrecht! rief Odry verächtlich aus.

Odry hat auch, wie unſer Raimund, moraliſche Romanzen und Lieder gedichtet. Eines davon, la figurante, iſt ſo ergreifend wahr, daß manche junge Perſon dadurch leicht von ihrem ſogenannten Beruf für das Theater geheilt werden könnte. Es wäre unmöglich, alle Werke dieſer Art hier aufzuzählen, die man Odry verdankt. Eben ſo wenig aber iſt es möglich, die große Menge von Rollen herzuzählen, die er geſchaffen und mit ſo origineller Färbung zu geben gewußt. Wer ihn als Phyſiker im Bademantel in der Ecole de natation die Erklärung der Wärmelampe vortragen hörte, wird mit mir übereinſtimmen, daß man nichts Komiſcheres ſehen kann.

Nachdem Odry ſich von den Variétés zurückgezogen hatte erſchien er auf dem kleinen Theater der Folies dramatiques und iſt in dieſem Augenblicke wieder Mitglied der Porte St. Martin, die den Anfang ſeiner Leiſtungen ſah, und nun auch wahrſcheinlich ſeinen Abſchied empfangen wird. Ob ihn die Liebe zur Kunſt oder zum Gelde ſo von Theater zu Theater treibt, möge hier unentſchieden bleiben. Wir glauben annehmen zu dürfen, daß Beides wohl daran Antheil haben mag.

Odry hat ſeit Kurzem ſeine Perrücke abgelegt und erſcheint im Leben mit einem weißen Patriarchenhaupte. Dies ſteht ihm beſonders gut als Eigenthümer eines ſchönen Landhauſes in Corbeil an der Seine. Als er es kaufte, ſagte er zu ſeinen Freunden, es geſchähe deßhalb, weil er „l'habitude de la Seine“ habe. Dies war nämlich ein Calembourg, und zwar kein übler.

Arnal.

Man geht zum Theater, wie man sich bei einem Regiment anwerben läßt, gewöhnlich, weil man nichts anders anzufangen weiß. Manchmal treibt uns die Leidenschaft, die Laune, die Eitelkeit, das Bedürfniß dazu; nur im seltensten Falle ist es ein unbezwinglicher Beruf. Es wäre wirklich interessant zu wissen, was unsere berühmtesten dramatischen Künstler trieben, bevor sie es wurden. Ohne uns hier in genealogische Untersuchungen einzulassen, wollen wir von Arnal berichten, was er war, bevor er es unternahm, einer unserer ersten Aerzte für Milzkranke zu werden.

Arnal wurde 1797 geboren und mit neun Jahren zu einem Ciseleur in die Lehre gegeben. Später war er bei der königlichen Münze und namentlich in dem Bureau der Fünffrankenstücke angestellt. Der Krieg entriß ihn aber bald dem traurigen Vergnügen, Thaler zu zählen, von denen er keinen einzigen behalten durfte, und warf ihn zu den sogenannten Pupilles de la garde. Dies war im Jahr 1812. Da er sehr geschickt in der Handhabung der Waffen war, so machte er Fortschritte bis zum Sergeanten und befand sich 1814 bei der Affaire vor Paris. Wer sollte ihm diese kriegerischen Eigenschaften zutrauen, wenn man ihn den Poltron in dem gleichnamigen Stücke mit so vieler Wahrheit spielen sieht!

Allein der militärische Ruhm war Arnals Sache nicht. Er verschmähte die Epaulettes des Unterlieutenants, um in Gemeinschaft mit dem Regimentsschneider die Uniformen zu liefern. Nachdem die Restauration ihm dieses Geschäft genommen hatte, wurde Arnal Polirer bei einem Fabrikanten von Metallknöpfen und gewann durch drei Jahre täglich fünf Franken. In dieser unbedeutenden Stellung ergriff ihn zuerst die Lust Komödie zu spielen.

Nachdem er sich eine kurze Zeit bei einem Theater ohne Namen herumgetrieben, wurde er Figurant bei dem Variétés-Theater und blieb daselbst zehn Jahre nur in den untergeordnetsten Parthien beschäftigt. Hierauf ging er zum Vaudeville über, wo sein Ruf zusehends wuchs. Jetzt steht er in der Reihe der ersten Schauspieler von Paris.

Wenn sein Talent nicht so ächt ist als Bouffés und Vernets, wenn er gleich nicht so gewissenhaft bei seinen Studien zu Werke geht, als diese Künstler, so besitzt er hingegen Potiers und Odry's Kühnheit, ihre glückliche Gabe, sich mit dem Publikum zu verbrüdern, ohne jedoch seine Reizbarkeit zu beleidigen. Arnal weiß am besten den Zuschauer vergessen zu machen, daß er Komödie spielt. Oftmals scheint er sich auf seine Antwort zu besinnen, nicht aber, weil er seine Rolle nicht kann, sondern um dem baroken und bizarren Dialoge, mit dem er sein Gedächtniß anfüllen mußte, einen Schein von Wahrheit zu ertheilen. Ein bekannter französischer Kritiker nennt ihn unterhaltend, ohne Absicht es seyn zu wollen, stets neu ohne Studium, geistreich ohne es zu wissen; er ist Schauspieler mit ganzer Seele, aufrichtig, nicht aus Eitelkeit; es ist ihm Bedürfniß, daß man über ihn lache, und nie übertreibt er dabei.

Arnals Lustigkeit ist nicht lebendig, nicht sprühend, nicht gemein, nicht volksthümlich, sondern sie ist bürgerlich, Jedermann begreift sie; es ist die Lustigkeit eines Menschen, der weder gut noch schlecht erzogen worden, sondern der sich allein erzogen hat, der nicht boshaft lacht, sondern nur aus innerer Lustigkeit und weil er lachen muß, lacht. Deßhalb liebt und beklatscht man ihn; immer will man Arnal wiedersehen, sobald er eine neue Rolle gibt. Eine seiner neuesten, die er mit dem größten Beifall ausführt, und die bei Allen, die ihn darin sahen, diesen ihm ertheilten Lobspruch gewiß nicht als übertrieben erscheinen lassen wird, ist Renaudin de Caen.

Digitized by Google

Die Vormundschaft.

Lustspiel in zwei Aufzügen.

Von

W. A. Gerle und **Uffo Horn.**

Jeder will den Preis erringen,
Einem nur ist er beschieden;
Doch ich wär' nicht unzufrieden
Wenn's dem Bessern thät gelingen
Ihn statt meiner zu erschwingen.

(Chamisso.)

Personen.

Frau von Adlerhorst, Wittwe.

Julius, ihr Sohn.

Emilie Brand, ihre Nichte und Mündel.

Thomas Brand, Oekonom, } Emiliens Oheime und

Adam Brand, Professor, } Mitvormünder.

Geheimer Legationsrath von Morgenstern.

Georg, sein Neffe.

Candidat Schmidt.

Marie, Stubenmädchen der Frau von Adlerhorst.

Candidat Hasper.

Männer, Weiber und Kinder.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Kurzes Zimmer mit einer Mittel- und einer Seitenthüre rechts, links ein Fenster. In der Mitte steht ein Tisch mit drei Stühlen, Frau von Adlerhorst sitzt in der Mitte, ihr zu beiden Seiten Thomas und Adam Brand.

Thomas. Nein!

von Adlerhorst. Nein!

Adam. Nein!

Thomas. Endlich einmal alle Stimmen gleich. Das ist mir noch nicht vorgekommen, seit wir Emilien gemeinschaftlich bevormunden.

von Adlerhorst. Ehe ich zugebe, daß meine Mündel einen Kaufmann heirathet, soll sie lieber unvermählt sterben.

Adam. Fiat Justitia!

Thomas. Et pereat mundus!

Adam (erschrocken). Warum nicht gar!

von Adlerhorst. Das Leben eines Kaufmanns ist so einförmig und langweilig wie ein Uhrwerk, das Gewicht ist der Geldsack.

Thomas. Und die Frau ist die Unruhe darin.

Adam. Wenn es noch ein Mann wäre, der in Verbindung mit Sumatra oder Brasilien steht, daß man durch ihn die entomologischen Sammlungen unserer Stadt bereichern könnte; aber so ein Krämer, der Kaffee und Zucker aus der dritten Hand kauft.

Thomas. Ja, wenn es noch ein Kaufmann wäre, der die vaterländiſche Induſtrie durch große Woll- oder Flachsgeſchäfte zu heben vermöchte, der Runkelrüben-Zucker-Fabriken anlegte — aber ſo ein winziges Männlein, das Häringe und Baumöl feil hat. Pfui Teufel! der bekommt unſere Mündel nicht.

von Adlerhorſt. Ich wollte allenfalls ein Auge zudrücken, wegen der Geburt, wenn es ein Banquier wäre, der in der Reſidenz ein Haus macht, Emilie käme dann doch nicht ganz aus aller Liaiſon mit dem Adel — aber ein Krämer in einer Provinzſtadt! — nimmermehr!

Thomas. Ei was, Banquier! man hat Beiſpiele, daß Häuſer fallirt haben, denen Kaiſer und Könige Zepter und Krone auf Credit gegeben hätten. Das iſt alles nichts, die Oekonomie iſt allein ſicher und unwandelbar. Grund und Boden kann mir nicht weggenommen werden.

von Adlerhorſt. Das Teſtament iſt albern. Wie ſollen drei Vormünder jemals einſtimmig werden, zumal eine Dame von Rang mit — (unterbricht ſich) Hätte ich allein über Emiliens Hand zu disponiren, wie es die Abſicht meiner ſeligen Frau Schweſter war, ſie wäre längſt glänzend vermählt.

Thomas (kopfſchüttelnd). Kenne den Glanz! Sie meinen gewiß Ihren Habenichts von Sohn, der zwei Jahre auf Reiſen war, und in England weder den Dampfpflug noch die Dreſchmaſchine geſehen hat.

Adam. Der ſich in Paris drei Monate aufhielt und nicht einmal das naturhiſtoriſche Muſeum beſuchte.

Thomas. Das wäre mir ein Mann für Emilien. Ihre 100,000 Thaler und das ſchöne Haus — die könnte er wohl brauchen, um Pferde und Schmarotzer damit zu füttern, aber mein ſeliger Bruder hat nicht geſpart, damit Leute ſein Hab und Gut vergeuden ſollen, von denen der liebe Herrgott eigentlich ſelber nicht recht weiß, wozu er ſie geſchaffen hat.

von Adlerhorſt. Herr Schwager! Sie werden ſchon wieder grob. Ich glaube die Familie Brand könnte froh ſeyn zum

zweiten Male mit einem Hause verwandt zu werden, das keinen andern Flecken hat, als die unglückselige Mesaillance meiner Frau Schwester.

Thomas. So? War die Frau Schwester unglücklich? Nun, mein Bruder hat sich auch nicht auf Rosen gebettet. Und warum hat sie ihn denn genommen? Sie hatte ja die Wahl zwischen ihm und dem Kammerjunker von Stier, und die Stiere sind ein so altes Geschlecht im Turnierbuche wie in der Oekonomie! Warum hat sie den Stier nicht genommen? Weil er zwar zwei und dreißig Ahnen, aber nur dreißig Thaler monatlicher Einkünfte hatte. Mein Bruder ließ sich vom Satan blenden, nahm sie, zahlte zwanzig Tausend Thaler Schulden, um ihr Haus zu arrangiren, und das kleine Familiengut frei zu machen, das der Herr Sohn, Gottlob! schon wieder zur guten Hälfte verschuldet hat.

Adam. Und wie lange würde es dauern, so hätte er Emiliens beträchtliches Vermögen auf gleiche Weise decimirt. Das schien Bruder Jacob auch zu ahnen, darum nahm er sich die Freiheit, und setzte uns beide (zu Frau von Adlerhorst) zu Ihren Mitvormündern ein.

Thomas. Das war aber, beim Lichte besehen, auch eine Dummheit. Nimm mir's nicht übel, Bruder! Ich allein hätte Vormund werden sollen, denn wie sollen wir uns vereinigen, da die Opposition (auf Frau von Adlerhorst deutend) in der Mitte sitzt.

Adam. Wenn ich mir die Sache recht überlege, so scheint es mir freilich, wir Drei werden über diesen Punkt eben so wenig zusammen kommen, als Nachtfalter und Tagfalter.

Thomas. Ja, das kommt daher, weil ich ein Tagfalter bin, und ihr beide Nachtfalter, die nur im Dunkeln herumflattern und sich am Lichte die Flügel versengen.

Adam. Da könnte sich also leicht der Fall ereignen, daß Emilie —

Thomas. Eine alte Jungfrau würde? — möglich aber doch immer noch besser ledig bleiben, als sich schlecht verheirathen. Ueberdies wird sie doch einmal 24 Jahre alt, dann hat sie ihren

Verſtand, ſo viel ihr Gott von dieſer Gabe ſchenkt, und ihren freien Willen, und, daß ſie früher keine unvorſichtige Parthie ſchließt, ſteht zu hoffen, denn ein Mann, der uns Dreien recht iſt, wird ihr gewiß nicht gefallen.

Adam. Das glaube ich beinahe auch.

von Adlerhorſt (ſteht auf). Alſo unſere Sitzung iſt geſchloſſen.

Thomas (ebenſo). Iſt geſchloſſen.

von Adlerhorſt. Und wir ſind einig.

Adam (ſteht auf). Senatus consultum!

von Adlerhorſt. Emilie bleibt unvermählt.

Adam. Für diesmal allerdings!

Thomas. Aber meine werthen Vormünder! Ich bitte euch noch einmal, überlegt die Sache reiflich. Warum ſoll die arme Emilie noch 6 Jahre ledig bleiben? Geht in euch, entſagt eurem Rechte, (Frau von Adlerhorſt und Adam ſchütteln den Kopf) überlaßt mir die Wahl — ich ſuche ihr einen tüchtigen Oekonomen aus, da wird ſie gewiß glücklich.

von Adlerhorſt (giftig). Ein ſchönes Glück, Kartoffeln pflanzen!

Thomas. Halten Sie mir die Kartoffeln in Ehren, Frau Schwägerin! ſie ſind ein probates Hülfsmittel für Hungerleider von Stand.

von Adlerhorſt (für ſich). Impertinent!

Adam. Ein Oekonom hätte freilich die ſchönſte Gelegenheit Entomologie zu ſtudiren; aber ſie thun's nicht.

Thomas. Weil ſie etwas Klügeres zu thun haben. Aber (auf die uhr ſehend) es iſt neun Uhr, ich muß auf den Markt, und ſehen, wie die Getreidepreiſe ſtehen. Das fruchtbare Wetter hat ſie zum Verzweifeln herabgebracht, wenn das ſo fort geht, ſo möchte man am Ende lieber ein Profeſſor als ein Oekonom ſeyn. Adieu! (Nimmt Hut und Stock, und geht durch die Mittelthür ab.)

Adam. Liebwertheſte Frau Schwägerin! mit Ihrem Sohne iſt es nichts. Wenn er noch ein Apollo wäre, oder ein Ajax, aber ſo iſt er nichts als ein vespertilio exadilus vulgaris, zu

Deutsch gemeiner Molkendieb. Recommandire mich schönstens. (Geht seinem Bruder nach.)

von Adlerhorst (geht zornig auf und ab). O welche Unverschämtheit, das einer Mutter ins Gesicht zu sagen. Wahrlich, meine beiden Herrn Mitvormünder wissen wohl, wie man eine Kuh melken oder einen Schmetterling aufspießen muß, aber wie man mit einer Dame von Stande umzugehen hat, davon haben sie keinen Begriff.

Zweiter Auftritt.

Frau von Adlerhorst. Julius.

Julius (tritt ein im eleganten Reitrock mit Sporen, die Reitpeitsche in der Hand). Good morning, my dear mother!

von Adlerhorst (zärtlich). Ach, gut daß du kommst, mein Julius! ich will mich an deinem Anblick von der Brutalität meiner beiden Schwäger erholen. Wie hast du geschlafen, mein süßer Sohn?

Julius. Schlecht, mamma mia, sehr schlecht! wir ließen gestern im Casino ein Bischen viel Korkstöpsel knallen, da habe ich Kopfweh bekommen, und zehn Louisd'or im Rouge et noir verloren. Ich brauche Geld, Mama!

von Adlerhorst. Schon wieder, Julius?

Julius (verdrüßlich). Mais mon Dieu! — schon wieder? Sie haben mir vorige Woche 20 Louisd'or gegeben, wie lange soll ich wohl damit auskommen? Auch hat mir ein Schneider aus der Residenz einen neuen Frack geschickt, den brauchte ich, wie das liebe Brod! Er schreibt mir, es sey der eleganteste, den er seit Jahr und Tag gemacht, und certainly, Milady! seit ich London verlassen, habe ich nichts so Brillantes gesehen, als diesen Frack.

von Adlerhorst (zärtlich). Läßt er dir wirklich so gut?

Julius. Very fashionable.

von Adlerhorst. Nun, so will ich gleich das Geld hineinschicken. Aber höre Julius, du mußt endlich mit Emilien Ernst

machen. Deine Reisen haben viel gekostet, und wenn du in die Residenz gehst, mußt du doch auch unserm Hause Ehre machen —

Julius (sie unterbrechend, etwas ungeduldig). Si Signora, ich will Emilien die Cour machen, weil Sie es durchaus wollen — meinetwegen heute noch. (Geht vor den Spiegel, und besieht sich.) Ich denke, es wird mir nicht schwer werden, sie zu erobern. Hat mir doch kein Damenherz in Italien, Frankreich und England widerstanden, so hoffe ich mit der kleinen Provinz-Cousine auch noch fertig zu werden. (Richtet seine Cravatte, bindet die Schleifen auf und wieder zu.)

von Adlerhorst. Ich habe so eben von der Hofdame Bergenstein Antwort erhalten. Ich habe ihr geschrieben, daß du in's diplomatische Corps eintreten willst, sie ist damit nicht ganz einverstanden.

Julius. Wherefore? Was soll denn ein Cavalier anders werden, als Diplomat oder Officier?

von Adlerhorst. Indeß verspricht sie, ihr Möglichstes zu thun, und gibt mir einige Winke. Der geheime Legationsrath Morgenstern, der sehr viel gilt, reist durch unsere Stadt, auch seine Schwester, die Dame d'Honneur der Herzogin, ist sehr einflußreich.

Julius. Cospetto di Bacco! Der soll ich am Ende auch noch die Cour machen?

von Adlerhorst. Wenn du in die Residenz kommst, natürlich. Ein Diplomat muß allen Damen von Einfluß die Cour machen. Das sind die Mysterien der Diplomatie. Aber die gute Bergenstein schreibt da noch etwas von einer sonderbaren Liebhaberei des Legationsrathes (nimmt den Brief aus dem Arbeitskörbchen und liest) „Sie wird sich dir gleich bei seinem ersten Blick auf die Fenster eurer kleinen Stadt offenbaren, und ich zweifle nicht, daß du sie zu benutzen wissen wirst.“ Was das nun seyn mag, die Bergenstein hätte sich auch deutlicher ausdrücken können.

Julius (lachend). Mon dieu! Es werden doch nicht die vielen Käfige seyn, die jedem durchreisenden Narren Stoff zu schlechten Bonmots über unsere Stadt geben.

Adlerhorſt. Ich will heute noch an ſie ſchreiben, um mir ein näheres Detail auszubitten.

Julius (am Fenſter). Eccola! — da kommt Emilie aus dem Garten.

von Adlerhorſt. Ich laſſe dich allein mit ihr. Bedenke, mein Julius! daß die Verbindung mit der kleinen Perſonage den Glanz unſeres Hauſes wieder herſtellt, und biſt du einmal ein Mitglied des diplomatiſchen Corps, ſo werden meine beiden Mitvormünder wenigſtens aus Reſpect wohl die Courage verlieren, ſich deiner Werbung zu widerſetzen. Bedenke, daß du Julius heißeſt, und daher ein Cäſar ſeyn mußt.

Julius. Yes, Mistress! ich heiße Julius, und bin ein Cäſar.

von Adlerhorſt (ergänzend). Der kommt, ſieht und ſiegt.

Julius. C'est ça, ich bin ſchon da, ich ſehe ſie an, ich ſiege.

(Frau von Adlerhorſt rechts ab.)

Julius (vor dem Spiegel). Properly iſt es eine ſonderbare Fantaisie von meiner Mutter, daß ich gerade Emilien heirathen ſoll. Ich glaube, ein junger Cavalier wie ich hätte die Wahl unter den erſten Schönheiten der Reſidenz und des Hofes.

Dritter Auftritt.

Julius, Emilie, zuletzt Frau von Adlerhorſt.

Emilie. (kommt zur Mittelthüre herein). Guten Morgen, Couſin!

Julius. Buon giorno, mia bella cugina! Sie waren im Garten?

Emilie. Ja wohl.

Julius. Very well! Dahin gehören Sie, car vous êtes la reine des fleurs et des coeurs — eine wahre Centifolie, jedes einzelne Blatt birgt ſeine einzelne Liebenswürdigkeit.

Emilie (ablehnend). Ich bitte Sie, Couſin!

Julius. Ne m'interrompez pas, ich bin eben im Zuge eine Enfilade myſteriöſer Sentiments loszulaſſen.

Emilie (achſelzuckend). Nun, wenn es denn nicht anders ſeyn kann!

Julius. Yes, my beautiful Miss! es kann nicht anders ſeyn. Und was haben Sie im Garten gemacht? — haben Sie den Kranz Ihrer Reize um die Bäume geſchlungen, haben Sie mit dem Bouquet Ihrer Grace die Lüfte mit ſüßen Düften erfüllt?

Emilie (ganz ruhig). Ich habe meine Blumen begoſſen.

Julius. Seriously? Blumen begoſſen? mit der Gießkanne wahrſcheinlich? Très bon! Aber warum begießen Sie denn Ihre Blumen, Couſine

Emilie (lächelnd). Damit ſie nicht verwelken.

Julius (galant). Ah crudele! Sie wollen Ihre Blumen für die Gluth des Tages entſchädigen, und vergeſſen, daß Sie mit zwei Sonnen die Beete beſtrahlen, with two suns! (deutet auf ihre Augen) mit dieſen beiden Augen.

Emilie (wie oben). Wahrlich, Couſin! Sie ſind heute über die Maßen galant. Sie citiren ſogar den Petrarca.

Julius. Den Petrarca? iſt das der Petrarca, der den Taſſo geſchrieben hat? — Da heißt es wohl les beaux esprits se rencontrent! ich habe den Petrarca auf Ehre nicht geleſen. Der Gedanke kam mir ſo zufällig. Aber, apropos, ſagen Sie mir doch, warum waren Sie vorgeſtern nicht auf dem Balle?

Emilie. Weil ich mich auf den hieſigen Bällen gewöhnlich ennuyire.

Julius. Ennuyire? wie kann man ſich auf einem Balle ennuyiren? man ſieht, man wird geſehen, man glänzt, man ſchimmert, man macht neue Conquèten. Ich habe mich nie auf einem Balle ennuyirt, ein einziges Mal im Vauxhall zu London ausgenommen. Diesmal hätte ich den Cottillon mit ihnen vorgetanzt.

Emilie (ironiſch). Wenn ich mir ein ſolches Glück hätte träumen laſſen —

Julius. Ich habe zwei neue Touren erfunden.

Emilie (wie oben). Ihr Genie iſt bekannt, Couſin!

Julius (geſchmeichelt). Sie ſind ſehr gütig, my dear coussin! ſie ſind heute ſehr liebenswürdig, in verità, amabilissima.

Emilie (lächelnd). So?

Julius. Das heißt auf Deutſch: Sie ſind würdig, daß ich Sie liebe, und ich habe mich auch aus dem Stegreif a prima vista in Sie verliebt.

Emilie (mit einer leichten Verbeugung, ironiſch). Sehr verbunden!

Julius (dringend). Oh furbetta! Verbinden Sie mich.

Emilie (lachend). Sind Sie verwundet?

Julius (zärtlich). Yes my lovely coussin! und tödtlich, durch Sie.

Emilie. Durch mich?

Julius. Ich bin in die zarten Blüthengewinde unſchuldiger Koketterie gefallen. Sehen Sie nicht, daß ich Tag und Nacht roſenrothe und lilablaſſe Liebesthränen weine?

Emilie (etwas verlegen). Ich weiß wahrhaftig nicht —

Julius (galant). Es iſt ein unbewußter Sieg, ein Sieg, den Sie unwiſſend errungen haben.

Emilie (mit Beziehung). Selig ſind die Unwiſſenden, denn ihrer iſt das Himmelreich.

Julius. Tres bien ma chère cousine! wie aber, wenn ich dies Himmelreich wäre, das Sie unwiſſend erobert haben.

Emilie (ironiſch). Ich weiß ſehr wohl, daß ich das Himmelreich nicht verdiene, da muß ich erſt noch lange, lange mit Ihnen umgehen. (Julius lächelt behaglich.) Aber jetzt weiß ich auch, daß ich auf mein Zimmer gehen muß, mein engliſcher Sprachmeiſter kommt, und ich muß ja doch trachten, meinem gereiſ'ten Couſin Ehre zu machen. Leben Sie wohl. (Will gehen.)

Julius. Sie fliehen, mio dolce tresoro?

Emilie (wie oben). Nein, ich weiche nur Ihnen. (Geht.)

Julius. Sie weichen und erweichen mein Herz. (Für sich) Das war doch ein brillanter Witz. (Laut) Auf Wiedersehen. (Zärtlich) Forget my not!

Emilie (wie oben). Wie wäre das möglich? (Ab durch die Mittelthür.)

Julius (geht zum Spiegel). Die gute kleine Noturiere ist hin. (Ruft) Chère maman — aber das ist kein Wunder! ging es denn den Schönen von Venedig, Rom und Neapel, den Pariserinnen und den Brittinnen besser? (Geht zur Seitenthür, ruft) Chère maman! (Geht wieder zum Spiegel) Ich könnte wahrlich bald einen Catalog führen, wie der Don Juan. Ob es denn wahr ist, daß er es auf Tausend und drei gebracht hat? Das scheint mir doch nur eine Fanfaronade von dem Don Juan. (Geht zur Seitenthür) Ma mère!

von Adlerhorst (inwendig). Ja mein Sohn. (Kommt heraus) Nun, Julius! was sagt Emilie?

Julius. A singular question! was soll sie sagen, sie liebt mich bis zum Wahnsinn. Ich sagte ihr, als sie fortging so recht zärtlich, recht unwiderstehlich: Forget my not, und sie antwortete, ach Mama, sie antwortete mit einem Ausdrucke, mit einem Blicke: (copirt Emilie) Wie wäre das möglich? — Sie lernt englisch mit eisernem Fleiß und Ausdauer, bloß um mir Ehre zu machen — Que voulez vous de plus?

von Adlerhorst. Und so schnell ging das Alles?

Julius. Cäsar kommt, sieht und siegt, und nun kommen Sie Mama, und sehen Sie — meinen neuen Frack. (Beide ab.)

Vierter Auftritt.

Ein unregelmäßiger Platz einer kleinen Stadt. Alle Fenster sind mit Blumen besetzt, und Käfige mit Vögeln aller Gattungen hängen vor denselben. Rechts ein vorstehendes Haus mit einem hohen Erdgeschosse, im Fenster sieht ein großer Rosenstock, in mehreren Vogelhäusern hängen Nachtigallen und Canarienvögel. Emilie, dann Georg, zuletzt Männer und Weiber aus der Nachbarschaft.

Emilie (erscheint am Fenster, und sieht neben dem Rosenstocke heraus). Wahrlich, wer in einer kleinen Stadt geboren ist, sollte nie in eine größere kommen, da lernt er erst vergleichen, und sein Unglück erkennen. Man kann eine halbe Stunde am Fenster stehen, ehe ein Mensch vorüber geht, und dann sind es alle Tage dieselben faden, langweiligen Gesichter. (Sieht in die Coulisse links.) Halt, da ist einmal etwas Fremdes — ein hübscher Mensch, eine interessante Physiognomie, aber ein bischen abenteuerlich costumirt. — Mein Gott, diese Züge sollt' ich kennen — er geht gerade auf das Haus zu. (Zieht sich hinter den Rosenstock zurück.)

Georg (kommt in genialem, etwas buntem, doch nicht karrikirten Reiseanzug, den Knotenstock in der Hand, das Felleisen auf dem Rücken, trällernd herein, beim Anblick der Häuser bleibt er stehen und sieht rings umher). Was Teufel! alle Fenster mit Blumen decorirt, und dazwischen hängen Käfige? — geschieht das etwa mir zu Ehren? (Wie er gegen die linke Seite sieht, kommt Emilie wieder hinter dem Rosenstock hervor.) Die Leute wollen durch die Blumen wahrscheinlich im vollen Sinne des Wortes verblümt sagen, daß entweder sehr hübsche Mädchen in der Stadt wohnen, oder sie wollen die Stadt in guten Geruch bringen. Die Rosen riechen allerliebst. (Dreht sich rechts und erblickt Emilie.) Was ist das für ein hübsches Kind? Also meine erste Ansicht ist die richtige. Desto besser! denn wenn die Mädchen hübsch sind, nehme ich es mit dem Rosengeruch nicht so genau. (Er grüßt Emilien, sie dankt freundlich, aber verlegen.) Sie erlauben doch, mein Fräulein, daß ich mir eine Rose abbrechen darf? (Emilie nickt und verschwindet.)

Georg. Fort iſt ſie — ſie hätte auch am Fenſter bleiben können. Das Mädchen iſt hübſch wie ein Engel, und ich weiß nicht, ſie kommt mir ſo bekannt vor, ich muß ſie ſchon einmal wo geſehen haben, wenn nicht in der Wirklichkeit, doch in einem weiſſagenden Traume in der Sylveſternacht. — Ich kann mich nur nicht beſinnen — doch wie ſollte ich auch, ich habe der hübſchen Mädchen in meinem Leben ſo viele geſehen, wie ſoll man da eine einzelne herausfinden. Die muß ich näher kennen lernen. Eile habe ich nicht, und um eines ſchönen Kindes willen bin ich ſchon länger als ein paar Tage ſitzen geblieben. Die Stadt iſt übrigens recht hübſch, die Gegend freundlich, und die Lockvögel in den Fenſtern ſind eine gute Vorbedeutung. Jetzt will ich aber vorläufig von der Erlaubniß der Schönen Gebrauch machen, und mir eine Roſe abbrechen. (Er verſucht hinauf zu gelangen.) Das verdammte Fenſter iſt zu hoch. (Er klettert hinauf, und bricht eine Roſe ab.)

Ein alter Mann (kommt links heraus). Diebe! Diebe!

Ein altes Weib (kommt rechts heraus). Wo denn? (Erblickt Georg) Diebe! Diebe!

Einige alte Weiber und Kinder (kommen von beiden Seiten und ſchreien). Diebe! Diebe!

Georg (herunter ſpringend). Was ſoll denn das heilloſe Geſchrei? (Faßt Poſto vor dem Hauſe.)

Das Weib. Haltet den Dieb!

Alle. Haltet den Dieb! (Sie nähern ſich Georg.)

Georg. Sie rücken in Maſſe gegen mich an. (Macht ſich ſchlagfertig). Guten Tag, mein Herr und Damen, was beliebt?

Der Mann. Sie müſſen auf die Polizei.

Das Weib. Ja, auf die Polizei!

Zweites Weib. Ja, Sie müſſen!

Georg (mit komiſchem Pathos).

Ich muß? — Sagt eurem Herrn,
Daß Carlos nicht geſonnen iſt, zu müſſen
Wo er zu wollen hat.

Erſtes Weib. Sie ſind eingebrochen.

Zweites Weib. Packt ihn nur, und führt den Dieb fort.

Alle. Ja, führt ihn fort.

Georg (wie oben mit geſchwungenem Stock). Wer kein ungariſcher Ochſe iſt, komme mir nicht zu nahe. (Alle weichen zurück.) Seyn ſie ruhig, meine Herrſchaften! ich habe mir nur eine Roſe herab geholt. (Emilie erſcheint am Fenſter, und verbirgt ſich ängſtlich hinter dem Roſenſtock; wie Georg von der Roſe ſpricht, ſieht er hinauf und erblickt Emilien, für ſich) Da iſt ſie.

Erſtes Weib. Eine Roſe koſtet zwei Dreier.

Zweites Weib. Ja, ich handle mit Roſen.

Der Mann (geht Georg zu Leibe, und will ihm den Stock entwinden). Und wer zwei Dreier ſtiehlt —

Georg (einfallend). Bekommt Schläge. (Prügelt ihn).

Der Mann (retirirt ſich). Auweh, auweh!

Erſtes Weib (wüthend). Was, ſchlagen auch noch? (Retirirt ſich.)

Alle (ſchreien durcheinander). Der Spitzbube! der Gauner! der Galgenvogel! (Laufen davon.)

Georg (ſie mit geſchwungenem Stocke vor ſich hertreibend). Wollt ihr vom Platz, verwünſchtes Volk der Weiber! (Jagt alle in die Couliſſe.)

Emilie (am Fenſter). Gott, ich ſterbe vor Angſt. (Verſchwindet.)

Georg (kommt mit geſchwungenem Stock zurück). Große Flucht, und ich bin Sieger! (Blickt zum Fenſter auf.) Die Kleine hat zum Fenſter herausgeſehen und meine Heldenthat bewundert. Aber die Polizei iſt vortrefflich in der Stadt. Wahrſcheinlich ſind die Bürger Nationalgarden, denn ſie haben ſich ſehr ſchleunig mobil gemacht. Ei, wer kommt denn da? das iſt ja ein bekanntes Geſicht.

Fünfter Auftritt.

Georg, Schmidt, zuletzt Julius.

Schmidt sehr einfach und anständig, doch etwas kleinstädtisch gekleidet, kommt links heraus.

Georg (ihn erkennend). Schmidt, altes Haus! grüße dich der Himmel!

Schmidt (zurückprallend). Mein Gott, Morgenstern?

Georg (ihn umarmend). Was erschrickst du denn? Mach doch keine so zaghaften Gesichter, du weißt aus alter Zeit, ich kann sie nicht leiden.

Schmidt (sieht sich bewegt um). Aber ich habe ja von einem Spektakel gehört, von einem Volksauflauf. Warst du etwa —

Georg (lachend). Freilich war ich.

Schmidt (wie oben). Und sie haben dich nicht eingesperrt?

Georg. Noch nicht. Im Gegentheil habe ich eben eine ganze Armee von alten Weibern und Gassenjungen in die Flucht geschlagen. Sie hielten mich für einen Dieb, weil ich mir (auf das Fenster blickend) von dem Fenster da eine Rose herunter holte. Apropos! wem gehört das Haus?

Schmidt. Der Familie Brand.

Georg. Ist das hübsche Kind von da drinnen auch ein Brander?

Schmidt. Du meinst wahrscheinlich Emilien?

Georg. Gibt es mehrere hübsche Mädchen in dem Hause?

Schmidt. Nein, nur die Einzige.

Georg. Dann meine ich wahrscheinlich diese Einzige. Sage mir, kann ich das Mädchen heirathen?

Schmidt. Bist du von Sinnen?

Georg. Hat sie Geld?

Schmidt. Ja, viel Geld, und wird einmal noch mehr erben.

Georg. Gut! Hat sie Eltern?

Schmidt. Nein.

Georg. Aber Verwandte?

Schmidt. Drei Vormünder: zwei Onkels und eine Tante, ohne deren einstimmige Bewilligung sie nicht heirathen darf.

Georg. Einstimmig? o weh!

Schmidt. Von dem Vater hat sie (auf das Haus deutend) dieses Haus und 100,000 Thaler geerbt.

Georg. O du Goldväterchen!

Schmidt. Und der ältere Oheim hat ein großes Landgut, das ihr auch einst zufällt.

Georg. Ein solcher Oheim ist wahrlich eine schöne Erfindung.

Schmidt. Von der Tante wird sie nichts erben, die hat nur Ahnen.

Georg (in Gedanken vor sich hinsprechend). Drei? — Das ist viel, aber ich habe als kleiner Junge einmal ein Stück gesehen, da wurde ein heirathslustiger Gentleman sogar mit vier der heterogensten Karrikaturen fertig. (Zu Schmidt) Was sind die Vormünder für Leute?

Schmidt. Was kümmert das dich?

Georg (mit komischem Pathos). Ist es gethan, wird's auch zur Rede kommen. Nur geschwinde, was haben sie für Charaktere, oder besser, in welcher Gattung von Charakterlosigkeit excelliren sie?

Schmidt. Ich bin nur mit dem Einen bekannt, mit dem Professor Brand, der ein großer Entomologe ist.

Georg. Du mußt mich bei ihm einführen.

Schmidt. Als was denn?

Georg. Als reisenden Naturforscher. Du siehst mich an? Ich glaube ich sehe abgetragen genug aus, um für einen Gelehrten passiren zu können. Hätte ich meine Equipage noch, so würde ich mich als Kunstliebhaber präsentirt haben.

Schmidt. Aber wo ist denn deine Equipage?

Georg. Die Pferde sind den Weg alles Fleisches gegangen; sie waren krank, und ich habe sie durch einen berühmten

Homöopathen behandeln lassen, sie sind gestorben, das ist ein Beweis, daß die Homöopathen keine Roßkuren machen. Der Kutscher nahm sich die Geschirre, denn ich war ihm einigen Dank für treue Dienste schuldig, und den Wagen hat ein guter Freund, der Pfandverleiher Hagel, bei Nacht und Nebel aus der Remise entführt, weil er ihn bis in sein Haus gezogen hat, um die Pferde zu dieser Expedition zu ersparen.

Schmidt. Und dann bist du zu Fuße gegangen?

Georg. Gott bewahre, noch nicht! ich hielt mir ein Reitpferd, und foppte meine Gläubiger auf der Promenade. Da hatte ich einmal das Unglück, einen soliden Mann, den Titularrath Wampe, über den Haufen zu reiten, und nahm mir das so zu Herzen, daß ich den Fuchs auf der Stelle verkaufte. Als ich kein Pferd mehr hatte, blieb mir nur mein treuer Pudel übrig, und ich war im vollsten Sinne des Wortes auf den Hund gekommen.

Schmidt. Wahrlich, ich beklage dich.

Georg. Endlich schrieb ich einen großen Concurs aus, und berief eine Versammlung meiner Gläubiger. Ich sage dir, sie war bald so zahlreich, wie der polnische Landtag und eben so stürmisch. Ich appellirte an die Geduld meiner Freunde, da sie aber unbeweglich blieben, verkaufte ich alles Bewegliche im Aufstreich, gab meinen Hund bei der Baronesse Karg in Pension, und machte mich auf den Weg.

Schmidt. Und wo willst du hin?

Georg. Das weiß ich noch nicht — schlägt mir Alles fehl, so gebe ich einen Band Reisebilder in Heine'scher Manier heraus; sie werden irgendwo verboten, und erleben in Hamburg die zweite Auflage. Das trägt Louisdor's ein.

Schmidt. Wenn sie aber nicht verboten werden?

Georg. So werde ich Redacteur einer Zeitung, stoße in die Trompete, und werde irgendwo als Hofrath angestellt. Man kann sich wohl denken, daß solche Leute auch eine Carriere machen.

Schmidt. Wie ſtehſt du denn aber mit deinem reichen Onkel?

Georg. Schlecht, verflucht ſchlecht. Mein braves Brüderchen hat mich beim Onkel verſchwärzt wie ein Franz Moor — und leider ſo glücklich, daß mich der Alte enterbte. Ich bin daher genöthigt, mich auf Speculationen zu verlegen. Die einfachſte wäre wohl, eine reiche Parthie zu machen.

Schmidt. Du willſt alſo (auf das Haus deutend) heirathen?

Georg. Aus Deſperation will ich, und — eigentlich muß ich. Du weißt, daß meine Mutter noch ein hübſches Capital beſaß, das hat ſie mir vermacht, aber mit einer Clauſel. Die gute Frau glaubte, die Ehe ſey ein Specificum gegen alle Thorheiten —

Schmidt. So?

Georg. Es iſt ein Aberglaube, doch alle geiſtreichen Leute haben einen Aberglauben, meine Mutter war meine Mutter, ergo mußte ſie geiſtreich ſeyn, ergo mußte ſie einen Aberglauben haben, der ſie bewog, in ihrem Teſtamente feſtzuſetzen, ihr Vermögen dürfe mir nicht eher ausgezahlt werden, bis ich verheirathet ſey. Drum will ich je eher je lieber (auf das Haus deutend) der ſchönen Hausbeſitzerin meine Hand reichen.

Schmidt. Du kennſt aber das Mädchen gar nicht.

Georg. Sie kommt mir ſehr bekannt vor — und wenn auch, in unſern Jahren lernt man ſich bald kennen. Führe mich nur bei ihrem Onkel ein — das iſt der erſte Schritt in Hymens heiligen Hain — und zwar gleich jetzt.

Schmidt. In dieſem Anzuge?

Georg. Ich habe keinen andern, und wenn morgen Hochzeit iſt, ſo leihſt du mir deinen ehrbaren ſchwarzen Frack zur Trauung. Führe mich nur ſchnell in deine Wohnung, daß ich mein Felleiſen los werde, und dann zum Profeſſor.

Schmidt. Aber ich bitte dich —

Georg. Bitten kannſt du nachher ſo viel du willſt, jetzt aber vorwärts.

Schmidt. Du machſt wieder einen tollen Streich.

Georg. Bei der Unzahl von tollen Streichen, die ich ſchon gemacht habe, kommt einer gar nicht mehr in Betrachtung.

Schmidt. Aber, Georg! wann wirſt du denn einmal anfangen geſetzt zu werden?

Georg. Wenn ich mich nicht ſchnell aus der Hauptſtadt fortgemacht hätte, wäre es mir faſt geſchehen, denn ein impertinenter Gläubiger hatte gute Luſt, mich in den Schuldthurm ſetzen zu laſſen.

Julius (kommt aus dem Hauſe, miſst Georg ſpöttiſch, im Gehen). Ah, ein sentimental traveller.

Schmidt (grüßend) Gehorſamer Diener, Herr von Adlerhorſt. (Georg ſieht Julius feſt an, und ſein Stock fängt an ſich in der Hand zu bewegen.)

Julius (nachläſſig). Good morning Master! (Fixirt Georg und geht ab.)

Georg (wild). Wer iſt denn das Juste milieu zwiſchen zwei Hausthieren? wenn ich mich nicht ſehr irre, ſo diente er uns im vorigen Carneval in der Reſidenz zum Stichblatt ſchlechter und guter Witze; er kam eben von Reiſen, und machte ſich überall unnütz.

Schmidt. Das kann wohl ſeyn.

Georg. Er ſprach in einer Minute Franzöſiſch, Engliſch und Italieniſch durcheinander, wie ein Staarmatz, und wenn man es in's Deutſche überſetzte, ſo war es immer eine Dummheit.

Schmidt. Das ſieht ihm ähnlich.

Georg. Es iſt ſo ein nachgemachter Achtgroſchen-Engländer, der einen Sinn mehr hat als andere Leute.

Schmidt. Und welchen denn?

Georg. Den Unſinn.

Schmidt. Hahaha! das paßt auch auf ihn.

Georg. Die Leute glauben echte Gentlemen zu ſeyn, wenn ſie deutſche Thorheiten auf engliſch begehen. Sie ſpucken engliſch, ſie gehen, reiten und fallen engliſch in den deutſchen Koth. Was macht der Burſche hier?

Schmidt. Er ist Emiliens Cousin, und, wie die Stadt spricht, ihr Liebhaber.

Georg. Der da? höre Schmidt, wenn ich es noch nicht beschlossen gehabt hätte, jetzt stünde es fest. Ich heirathe sie, und wäre es bloß um ein Werk der Liebe zu stiften, und sie von dem Gecken zu retten. (Mit komischem Pathos) Jetzt Fashionable rüste dich zum Kampf. (Schwingt seinen Stock hoch.)

Nicht aus den Händen leg' ich diesen Knüttel,
Als bis das stolze England niederliegt.

(Zieht Schmidt fort).

Sechster Auftritt.

Adam Brand's Studierstube mit einer Mittel- und Seitenthüre.

Adam (einen Brief in der Hand tritt aus der Seitenthüre ein, setzt sich an den Tisch, und öffnet den Brief). Vom Professor Broken aus der Residenz. Was schreibt denn der hochgelahrte Mann? (Liest und schüttelt den Kopf.) Per Jovem! (Liest weiter.) Was fällt denn dem Professor ein, sich in Ehestandssachen zu mischen? (Liest) Für deine Mündel hätte ich einen Bräutigam, den berühmten Entomologen Magister — Hosper? — Husper? der Professor hat eine so gelehrte Hand, daß man seine Briefe immer mehr errathen als lesen muß. Wie heißt denn der Mann eigentlich? Husper, Hosper oder Hasper? mit dem Circumflex über dem u ist er stets sehr ökonomisch. Es ist fatal, daß ich den Namen nicht heraus bringen kann, aber heirathen muß ihn Emilie, denn ein Mann, den Professor Broken recommandirt, kann nicht abgewiesen werden, das werden hoffentlich auch meine Mitvormünder begreifen, so ungelehrig sie auch sonst sind. (Es wird geklopft) Herein! (legt den Brief auf den Tisch.)

Siebenter Auftritt.

Schmidt und Georg treten zur Mittelthüre ein, Adam steht auf, und geht ihnen entgegen.

Schmidt. Vergeben Sie, Herr Professor, daß wir stören. Ich habe hier die Ehre, ihnen den genialsten Naturforscher aus der Residenz vorzustellen.

Adam (betrachtet Georg mit einigem Befremden, das er zu verbergen sucht). Ergebenster! bitte Platz zu nehmen (setzt Stühle).

Georg. Die ganze Gelehrten-Republik der Residenz hat es mir zur heiligen Pflicht gemacht, den berühmten Professor Brand zu besuchen, und alle seinem freundlichen Andenken zu empfehlen.

Adam (geschmeichelt). O gar zu gütig. (Auf die Stühle deutend) bitte recht sehr!

(Sie setzen sich, Georg in die Mitte, Adam rechts, Schmidt links.)

Georg. Zugleich habe ich die Ehre, mich als den Recensenten ihres neuesten Werkes in der Jenaer Literatur-Zeitung bekannt zu machen.

Adam (sehr verwundert). Haud comprehendere possum — Meines neuesten Werkes?

Georg (für sich). Am Ende hat er gar nichts geschrieben.

Adam. Was meinen Sie denn, mein Verehrtester?

Georg (zu Schmidt leise). Was hat er denn geschrieben?

Schmidt (ebenso). Ein System der Entomologie.

Georg (zu Adam). Ich habe Ihr System der Entomologie beurtheilt.

Adam (verwundert). Ja so! aber das ist ja schon vor 19 Jahren erschienen.

Georg. Das heißt, ich habe es bei Beurtheilung eines neuen Werkes über diesen Gegenstand als Muster und Beleg citirt, aus Dankbarkeit, weil ich diesem vortrefflichen System eigentlich Alles verdanke, was ich in der Entomologie geleistet habe.

Adam (geschmeichelt). Ich bin Ihnen sehr verbunden für Ihre gütige Nachsicht.

Georg (für sich). Gottlob! (Laut.) Dann sollte ich Sie auch zu einem großen entomologischen Verein in Frankfurt einladen, der aber der demagogischen Umtriebe wegen vertagt, oder vielmehr verjährt worden ist.

Adam. So? ja die demagogischen Umtriebe! Als ich noch Professor war, hat mich der revolutionäre Geist der Studenten sehr verdrossen. Besonders litt aber darunter der arme Professor Bandwurm, der trug die Lehre vom ewigen Frieden vor, und in seiner Classe prügelten sich die jungen Leute am meisten herum.

Georg. Das ist natürlich!

Adam. Es ist gar nicht anständig für junge Leute, revolutionär zu seyn.

Georg. Und doch sind sie ganz versessen darauf. Ich rathe allen jungen Leuten, vor Allem Entomologie zu studiren.

Adam. Das ist gut gedacht von Ihnen. Ich lasse mir noch einen Freiheitskampf für Gott und König gefallen, wie in den Jahren dreizehn und vierzehn, wo Alles unter Aufsicht vor sich ging, aber so — — doch zu etwas Anderm, mein hochverehrter Herr Collega! Sie kennen doch den Professor Broken?

Georg. Was werde ich den nicht kennen? Es ist mein intimster Freund. Ich soll ihnen viele Empfehlungen von ihm ausrichten, und er wollte mir auch einen Brief an Sie mitgeben.

Adam. So? und Ihr Name, wenn ich bitten darf?

Georg. Mein Name ist Morgenstern.

Adam. Morgenstern? (sieht auf und sieht in den Brief.) Die fatale Schrift! (Als ob ihm plötzlich etwas einfiele) Ich hab's! (Liest) Hesper — Hesperus, richtig, die Venus heißt ja auch Morgenstern, wenn sie vor Sonnenaufgang sichtbar ist, der Professor hat ihn also nur latinisirt. Das ist schon der Bräutigam! (Kehrt zu Georg und Schmidt zurück, die mittlerweile auch aufgestanden sind.) Mein lieber Herr Magister Morgenstern, Sie sind mir nicht mehr fremd. Ich habe eben heute einen Brief vom Professor Broken erhalten, der mir sehr viel von Ihnen schreibt.

Georg (sehr verwundert). Von mir? (Für sich) Wissen denn schon sogar die Gelehrten von mir?

Adam. Ich weiß, daß Sie ein großer Naturforscher sind, der sich hauptsächlich auf die Schmetterlinge gelegt hat.

Georg (leise zu Schmidt). Du, mir scheint der stichelt.

Adam. Professor Broken meint, Sie könnten mir einen Aufschluß über die Frage geben, ob die Schmetterlinge in der Monogamie leben. Ich habe eine Abhandlung darüber geschrieben — Gedulden Sie sich nur einen Augenblick, ich hole sie (ab in die Seitenthüre).

Georg (lacht). Hahahaha! ich ein Naturforscher? — ich habe mich bisher bescheiden damit begnügt, Alles, was die Natur hervorbringt, in zwei Classen abzutheilen, in das, was sich genießen läßt, und das, was sich nicht genießen läßt.

Schmidt. Es scheint hier ein Mißverständniß obzuwalten.

Georg. Das ich vor der Hand nicht heben will. Der Mann scheint mir wohl zu wollen, also schon ein Schritt zum Ziele.

Schmidt. Wenn aber die beiden Andern nur desto hartnäckiger wären?

Georg. Wer nicht wagt, gewinnt nichts, und verliere ich das Spiel, so hülle ich mich in einen Trauermantel —

Adam (mit einem dicken Manuscript zurückkommend). Ah! Sie sprechen von dem berühmten Nymphalis antiopa? von dem habe ich ein paar herrliche Exemplare, die ich Ihnen nächstens zeigen will. Da bringe ich indeß meine Abhandlung über die Schmetterlinge, wenn Sie erlauben, so lese ich sie Ihnen vor. (Legt das Manuscript auf dem Tisch auseinander.)

Georg (erschrocken). Verzeihen Sie, ich habe die sonderbare Eigenheit, ich kann nicht vorlesen hören, ich muß Alles selbst lesen, sonst begreife ich nichts. Wenn Sie mir daher dies kostbare Werk anvertrauen wollen —

Adam (legt das Manuscript zusammen und gibt es Georg). O mit Vergnügen, ich bitte nur recht bald um Ihr Urtheil. Bis dat, qui cito dat.

Georg (ſteckt es ein). Ich wage kaum — meine geringe Erfahrung gegen Ihre vieljährige —

Adam. Ingenium nascitur! Doch um auf unſere Schmetterlinge zurückzukommen — halten Sie dafür, daß ſie in der Monogamie leben?

Georg (zu Schmidt). Wer? ich oder die Schmetterlinge? (Laut) Ich? in der Polygamie!

Adam. Ei ſo?

Georg. Ja — ich glaube ſogar, daß die Schmetterlinge die wahren Repräſentanten der Polygamie ſind —

Adam. Linnée meint aber —

Georg (einfallend). Der alte Linnée hat auch in einem ſoliden Zeitalter gelebt — die neue Welt hat in dieſer Beziehung eine ganz andere Anſicht, in der Reſidenz iſt man allgemein für die Polygamie!

Adam. Profeſſor Broken auch?

Georg. Das weiß ich nicht beſtimmt, aber ich glaube auch.

Adam. Ei, Ei! Mirabile dictu!

Georg. Ich habe den Beweis praktiſch geführt! —

Adam. Sie? das iſt ſchön. Sie ſind noch ſo jung, und haben ſchon praktiſch bewieſen? das iſt ſehr ſchön, ich bin vollkommen überzeugt, daß ſie ein großes Talent dazu haben. Hören Sie, mein verehrteſter Herr Collega! Profeſſor Broken hat Sie mir zum Ehegatten für meine Mündel vorgeſchlagen.

Georg (ſehr verwundert). Mich? (Für ſich) Das iſt der delicateſte Brocken, den ich je geſchluckt habe.

Adam. Wollen Sie das Mädchen? Ich meine, Sie ſind der rechte Mann für mich und meine Nichte.

Georg. Es iſt mein ſehnlichſter Wunſch, mit einem ſo berühmten Geiſtesverwandten auch körperlich verwandt zu werden.

Adam. Ich werde Sie meiner Nichte und meinen Mitvormündern heute Nachmittag vorſtellen.

Georg (für ſich). Das wird eine gute Vorſtellung werden. (Laut) Mein Dank iſt ohne Grenzen.

Adam (zu Schmidt). Mir ist nur eines unbegreiflich — nämlich, daß ein so tüchtiger Gelehrter eine so sonderbare Tracht hat — so — wie soll ich nur sagen — so burschikos ist? —

Schmidt (etwas verlegen). Ja — so sind sie jetzt alle in der Residenz.

Adam (sehr verwundert). Ei, ei, wenn mir das ein anderer als ein so solider junger Mann sagte, ich hätte es kaum geglaubt.

Georg (hat die vorigen Reden gehört). Ja, Sie müssen wissen, heut zu Tage ist die äußere Gestalt der Gelehrten und Philosophen ganz verwandelt. Keine Perrücke mehr, sondern ein Strudelkopf, kein ehrbarer Rock aus dem achtzehnten Jahrhundert, sondern eine Toilette nach der neuesten Pariser Mode. Wir fahren und reiten.

Adam (wie oben). Reiten?

Georg. Wir besuchen Gesellschaften und Bälle und machen sogar die Cour.

Adam (wie oben). Das war zu meiner Zeit nicht so.

Georg. Sie sollten sich auch ein wenig moderniſiren. Ein Professor ist heut zu Tage eine brillante Parthie. Ich wundere mich, Herr Professor, daß Sie nicht in die Residenz gehen und sich eine Braut suchen.

Adam (in steigender Verwunderung). Ich?

Georg. Ja Sie. Ich gebe Ihnen mein Wort, Sie würden hundert Mädchen finden; zumal da Sie ein Entomologe sind. Die Mädchen haben heut zu Tage eine wahre Leidenschaft, Schmetterlinge zu fangen, und an der Nadel zappeln zu lassen. Ich kenne mehrere, die aus purer Passion wahre Nachtvögel geworden sind.

Adam (den Kopf schüttelnd). Was man nicht Alles erlebt! Tempora mutantur.

Schmidt. Et nos mutamur in illis.

Adam (befremdet). Das finde ich doch nicht. Ich bin mir in den letzten vierzig Jahren, glaube ich, so ziemlich gleich geblieben. (Georg kann das Lachen nicht mehr unterdrücken, er gibt Schmidt ein Zeichen, sie brechen auf.) Wollen die Herren schon gehen?

Georg. Ich habe noch einige wichtige Geschäfte. —

Adam. Also Nachmittags, Herr Magister Morgenstern, habe ich das Vergnügen, Sie bei meiner Nichte und der übrigen Sippschaft aufzuführen.

Georg. Haben Sie die Güte, Herr Professor! denn selbst habe ich mich bis jetzt noch immer schlecht aufgeführt. Ihr Diener Herr Professor, legen Sie Ihrer schönen Nichte mein flammendes Herz zu Füßen, und seyn Sie überzeugt, daß Ihre Bekanntschaft der schönste Schmetterling ist, den ich jemals auf meinen entomologischen Wanderungen gefangen habe. (Mit Schmidt ab.)

Adam. Flammendes Herz? Und hat sie noch gar nicht gesehen. Ei, ei, das ist doch ein sehr verliebter Naturforscher. (Geht in die Seitenthüre ab.)

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Aufzug.

Erſter Auftritt.

Beſuchzimmer bei Frau von Adlerhorſt mit einer Mittel- und zwei Seitenthüren und einem Fenſter. Frau von Adlerhorſt und Julius kommen von beiden Seiten einander entgegen.

von Adlerhorſt. Nun, mein Sohn! was haſt du gehört?

Julius. Un miracolo, der Menſch, der den Scandal auf der Gaſſe veranlaßt hat, iſt der Herr von Morgenſtern.

von Adlerhorſt. Unmöglich!

Julius. S'il n'est pas possible, il est pourtant vrai! Denken Sie nur, er bittet Emilien um eine Roſe, ſteigt hinauf, ſich eine abzubrechen, und bringt die halbe Stadt in Allarm.

von Adlerhorſt. Ein Legationsrath und ein ſo toller Streich?

Julius. Yes, Mylady! Die Diplomaten haben auch ihre dummen Tage. Aber wenigſtens kennen wir nun die Paſſion, von der die Hofdame ſchrieb.

von Adlerhorſt. Wie ſo?

Julius. Er iſt ein Blumenliebhaber, das beweist ſein Entêtement auf die Roſe.

von Adlerhorſt. Er kann eben ſo gut ein Mädchenliebhaber ſeyn, denn Emilie iſt roth wie eine Klatſchroſe. (Lacht.)

Julius (kopfſchüttelnd). Ich ſage Blumen.

von Adlerhorſt. Ich ſage Mädchen! Warum ſoll ein Diplomat nicht verliebt ſeyn.

Julius. Blumen, Mama, sans doute Blumen, denn die Baroneſſe weiß wohl, daß in unſerer Stadt Blumentöpfe vor allen Fenſtern ſtehen, aber ſie konnte doch unmöglich wie eine Clairvoyante ahnen, daß Emilie gerade am Fenſter ſtehen würde, wenn der Legationsrath incognito mit dem Felleiſen auf dem Rücken, wie ein ächter sentimental traveller ſeinen Einzug hält. O ma chère maman! ich habe einen penetranten Geiſt.

von Adlerhorſt (nachdenkend) Du könnteſt doch recht haben, mein Sohn.

Julius. Wann habe ich nicht recht, Mama?

Zweiter Auftritt.

Vorige. Marie.

Marie (kommt durch die Mittelthüre). Der Herr Profeſſor laſſen bitten —

Julius (faßt ſie um den Leib). Was läßt er bitten, my lovely girl?

Marie (ſich ſträubend). Ich bitte auch — (fortfahrend) den Herrn von Morgenſtern einführen zu dürfen.

von Adlerhorſt (freudig überraſcht). Morgenſtern?

Julius. Du bitteſt auch? Ei ſeht doch, ein Legationsrath läßt ſich durch ein hübſches Kammermädchen einführen.

von Adlerhorſt. Laß ſie doch, Julius! (Zu Marien ſchnell) Sage dem Herrn Profeſſor, es werde mir eine große Ehre ſeyn.

Julius (zu Marien). Embrassez moi, ma mignonne! (Marie reißt ſich los, und läuft davon) Hexe!

von Adlerhorſt (mißbilligend). Ich begreife nicht, was dich an dem Mädchen intereſſirt.

(Julius lacht.)

von Adlerhorſt. Du biſt überhaupt in den Sujets deiner Neigung manchmal nicht nobel genug. Du gibſt dich zu viel mit bürgerlichen Dirnen ab.

Julius. Soyez tranquile! Heirathen werde ich keine Grisette — wenn Sie mich nicht selbst dazu forciren — und ein Bürgermädchen hübsch zu finden, ist durchaus nicht unanständig für einen Cavalier.

von Adlerhorst. Julius, ich bitte dich, gehe geschwind in den Garten hinab. Der Gärtner soll ihn rein ausplündern, um den Legationsrath festlich zu empfangen, dann komm wieder, und ziehe deinen neuen Frack an.

Julius. Den Frack? Ich dächte meinen englischen Reitrock, in dem sehe ich so imposant aus — und ich könnte zugleich —

von Adlerhorst. Thu' was du willst, mach nur, daß du fort kommst. Ich höre den Legationsrath schon auf der Treppe.

Julius (lachend). Vous avez raison! Die Scharrfüße des Professors sind schon deutlich zu vernehmen. (Läuft zur Mittelthüre, und schaut hinaus) Es gibt doch nichts Ridiculeres als so einen Gelehrten von Profession. Addio, mamma mia (Ab durch die linke Seitenthüre.)

Dritter Auftritt.

Frau von Adlerhorst, Georg, Adam kommen durch die Mittelthüre.

Adam (in der Thüre mit vielen Complimenten). Bitte ergebenst!

Georg (eintretend). Ohne Ceremonien, lieber Herr Professor!

Adam (zu Frau von Adlerhorst). Ich habe die Ehre —

von Adlerhorst (für sich). Ein bildhübscher Legationsrath. (Verneigt sich sehr tief.)

Adam (vorstellend). Meine verehrte Frau Schwägerin, Frau von Adlerhorst.

Georg (sich vorstellend). Georg von Morgenstern. (Sehr einschmeichelnd) Sie vergeben, gnädige Frau, daß ich gegen das Gesetz der Natur mich Ihnen zu nähern wage, denn wenn die Sonne aufgeht, verschwindet der arme Hesperus.

Adam (für ſich). Hesperus? es iſt richtig.

von Adlerhorſt (für ſich). Ein artiger Diplomat. (Laut) Ich ſchätze mich glücklich, den Herrn geheimen Legationsrath —

Georg (einfallend, ſieht ſich verwundert rund um). Legationsrath? — ich bitte, wen meinen Sie, gnädige Frau?

Adam. Sie vergeben, Herr Magiſter Morgenſtern (Frau von Adlerhorſt ſtutzt über den Magiſter) daß ich mich entferne, um Ihre geiſtreichen Bemerkungen über meine kleine Brochure zu leſen. Später werde ich —

Georg (einfallend). Ganz ohne Umſtände, Herr Profeſſor! ich bitte ſich durchaus nicht zu geniren.

Adam. Recommandire mich, Frau Schwägerin. (Ab durch die Mittelthüre.)

von Adlerhorſt (verbindlich). Darf ich bitten Platz zu nehmen!

Georg. Ich danke recht ſehr, ich habe niemals viel Sitzfleiſch gehabt, und ſeit ich im Theater geſehen habe, wie langweilig die Scenen werden, wenn die Leute Platz nehmen, ſo hat meine Idioſinkraſie gegen das Sitzen noch zugenommen.

von Adlerhorſt. Wie Sie befehlen, Herr Legationsrath!

Georg (befremdet). Alſo mich meinen Sie? — Wer hat Ihnen denn geſagt, gnädige Frau, daß ich Legationsrath bin?

von Adlerhorſt (verlegen). Sie vergeben — Sie reiſen wahrſcheinlich incognito?

Georg (mit Humor). Ja, Legationsräthe meiner Art reiſen gewöhnlich incognito.

von Adlerhorſt (auf ſeine Kleidung hindeutend). Ich hätte das ahnen ſollen. Ich bitte ſehr um Vergebung!

Georg (für ſich). Was ſoll denn das wieder ſeyn? Der Profeſſor hält mich für einen Gelehrten, und die gar für einen Diplomaten (Laut) Aber, meine Gnädige! ſehe ich denn wirklich ſo aus, daß man mich für einen Legationsrath halten kann?

von Adlerhorſt (einlenkend). Das freilich nicht; aber bei ſo ungemeinen Talenten und bei ſo großen Verdienſten um den Staat —

Georg (zu Marien). Adieu, hübſches Kind! (Marie ab, zu Frau von Adlerhorſt) Doch um wieder auf meine Heirath zu kommen. —

von Adlerhorſt (einfallend). Ihr gütiges Vertrauen ehrt mich ſehr!

Georg. Wie ſollte ich Ihnen nicht vertrauen, da ich nicht ſo ſehr wünſche, als daß Sie mich recht bald zu den Ihrigen zählen möchten. (Frau von Adlerhorſt verbeugt ſich ſehr verbindlich) Ja, ich intereſſire mich für ein liebenswürdiges Glied ihrer Familie.

von Adlerhorſt (für ſich). Er kommt mir entgegen. (Laut) Sind Sie vielleicht irgendwo mit meinem Sohne zuſammengetroffen?

Georg. Mit Ihrem Sohne? (Für ſich). Das iſt der Geck von heute früh! (Laut und ironiſch) Ja wir ſind (mit der Pantomime des Stockſchwingens, die Frau von Adlerhorſt nicht bemerkt) zuſammen getroffen. Es iſt ein ganz charmanter junger Menſch.

von Adlerhorſt (entzückt). Die unverdiente Vorliebe, die Sie ihm ſchenken, entzückt mich. Mein Sohn iſt kürzlich von Reiſen zurückgekehrt, dürfte ich Sie bitten —

Georg. Ihn ein wenig in die Cur zu nehmen? o wenn Ihnen damit gedient iſt, recht gerne. Das habe ich ſchon oft gethan, wenn junge Leute als Narren von ihren Reiſen zurückgekommen ſind. (Mit der Pantomime des Prügelns, die ſie nicht bemerkt.)

von Adlerhorſt (Sehr befremdet). Narren.

Georg. Bei den meiſten iſt das der Fall, denn die Reiſen machen den Menſchen nicht anders, ſie entwickeln nur ſeine innere Natur. Reist ein halber Narr ab, ſo kommt gewiß ein ganzer zurück. So im Gegentheil, wenn ein tüchtiger, geiſtreicher Jüngling —

von Adlerhorſt (bezieht dies auf ihren Sohn). Allerdings! darf ich ihn Ihrer Güte empfehlen?

Georg. Aha, ich verſtehe, ich ſoll ihn in die Welt einführen, recht gerne.

von Adlerhorſt. O Sie ſind zu gütig.

Georg. Keineswegs, ich habe ſchon manchen jungen Herrn zugeſtutzt.

von Adlerhorſt. Ich habe ihn für das diplomatiſche Corps beſtimmt, da dies die einzige Branche iſt, wo ein junger Adeliger ſeine Vorzüge geltend machen kann.

Georg (für ſich). Wenn er nämlich welche beſitzt.

Fünfter Auftritt.

Vorige. Emilie, hernach Marie.

Emilie (kommt lachend zur Mittelthüre herein, ohne Georg zu ſehen). Hahaha! Hören Sie nur, Tante! der Couſin kündigt mir eben auf der Treppe an, hahaha! daß, hahaha! — daß er mich heirathen wird!

von Adlerhorſt. Nun, und was wäre daran zu lachen? (Wendet ſie und präſentirt ſie Georg) Meine Nichte, Emilie Brand — Herr von Morgenſtern.

Georg (für ſich). Da iſt ſie (Laut und innig) Es freut mich, daß ich ſchon heute ſo glücklich bin, Sie tête à tête zu ſehen. Von der Gaſſe konnte ich Sie nur halb erblicken, aber trotz dieſer Halbheit war ich doch ganz von ihrer Schönheit überzeugt.

Emilie (mit einer leichten Verbeugung). Zu gütig, mein Herr! (Für ſich.) Das iſt ja der Wildfang von heute früh.

von Adlerhorſt (für ſich). Es bleibt hier kein Zweifel, Mädchen ſind ſeine Paſſion. Wenn ich es Julius nur zuſtecken könnte.

Marie (Kommt). Gnädige Frau, die Putzmacherin iſt da.

von Adlerhorſt. Sie ſoll warten, oder ſpäter wiederkommen.

Georg. Die Putzmacherin? — Ich bitte, meine Gnädige! durchaus nicht. Die Putzmacherinnen ſind Perſonen von Wichtigkeit, ſie bilden die Diplomatie des ſchönen Geſchlechts. — Uebrigens genirt man ſich vor Freunden nicht, und das Fräulein wird indeß ſchon mit meiner Geſellſchaft vorlieb nehmen.

von Adlerhorſt. Wenn Sie alſo erlauben. Emilie, ich hoffe du wirſt den Herrn Legationsrath nicht langweilen. (Mit Marien ab.)

Georg (ihr nachſprechend). Nein, meine Gnädige! das befürchten Sie nicht. Wenn Sie nur eine recht lange Weile ausbleiben, ſo werden wir uns gewiß nicht langweilen. (Sich zu Emilien wendend) Sie ſcheinen etwas überraſcht, mein Fräulein?

Emilie. In der That, Herr Legationsrath. —

Georg. Laſſen Sie das, ich bin eben ſo wenig Legationsrath, als Kaiſer von China. Aber, jemehr ich Sie betrachte, deſto gewiſſer werde ich, daß wir eigentlich alte Bekannte ſind.

Emilie (befremdet). Alte Bekannte? (Schalkhaft lächelnd) Von der Roſe her?

Georg. O nicht doch — ich traf Sie im vorigen Winter auf einem Thé dansant bei Wallnau's.

Emilie (ſich beſinnend). Ja doch, ich erinnere mich.

Georg. Wir tanzten zuſammen einen Galopp, und warfen drei oder vier Paare um, die nicht ſchnell genug fortkamen.

Emilie. Und das nennen Sie eine Bekanntſchaft?

Georg. Allerdings, ich wenigſtens kenne Sie ſehr gut. Erſtens weiß ich daß Sie vortrefflich tanzen, zweitens weiß ich daß Sie ſehr hübſch ſind, und drittens, daß Sie geiſtreich ſind.

Emilie. Ei, woher wiſſen Sie denn das?

Georg. Mein Gott, wir ſprachen ja den ganzen ewig langen Cotillon mit einander, und mir ſchien er kaum zwei Minuten zu währen. Alſo Sie waren damals geiſtreich und liebenswürdig, und es ſteht zu erwarten, daß Sie ſeitdem an Geiſt eben ſo wie an Schönheit zugenommen haben.

Emilie (lächelnd). Welche kühne Schlüſſe ziehen Sie aus einer flüchtigen Ballbekanntſchaft.

Georg. Mein Gott, was braucht es denn mehr? Ich ſage, auf einem Balle lernt man ein Mädchen am Beſten kennen. Im Anfange zieht ſie auf die Parade, und läßt erſt ihre Reize, dann ihren Geiſt brilliren; ſpäter, wenn man ſich warm gewalzt

und galoppirt hat, kann man auch Herz und Gemüth ein wenig sondiren. Kurz, mein Fräulein! ich kenne Sie so gut, und besser, als wenn ich in dieser kleinen Stadt zehn Jahre mit Ihnen gelebt hätte.

Emilie. Ich werde wahrscheinlich bald auch so weit mit Ihnen seyn, denn Sie sind sehr aufrichtig.

Georg. Gefällt Ihnen meine Aufrichtigkeit? das freut mich. Ich sage Ihnen also aufrichtig, daß Sie mich bezaubert haben, daß ich sterblich in Sie verliebt bin, und daß ich Sie — wenn sie nichts dagegen haben — heirathen will.

Emilie. Wenn ich aber recht viel dagegen hätte?

Georg. Gott bewahre, das thun Sie mir nicht zu Leide.

Emilie. Sie spielen recht hübsch Komödie, aber im gewöhnlichen Leben geht das nicht so schnell.

Georg. Fehlgeschossen, das Komödienleben ist heut zu Tage das gewöhnlichste. Ungewöhnliches geschieht nur im wirklichen Leben.

Emilie. Sie sind ein drolliger Mensch, aber —

Georg. Aber ich weiß doch, daß Sie mich eher heirathen, als ihren Cousin.

Emilie (schalkhaft). Und woher wissen Sie das?

Georg. Weil sein Verstand ihm ganz homöopathisch zugetheilt worden ist. Ein Gran Gehirn wurde in zwei Centner Strohwasser aufgelöst, und mit dieser Mischung seine Hirnschale angefüllt. Uebrigens glauben Sie, ich könne nicht eben so gut hölzerne und steifleinene Gespräche führen, wie er? Nicht eben so künstlich vielmeinende und nichts sagende Blicke lanciren, wie er? Warten Sie, ich will Ihnen auch einige Schönheiten sagen. Befehlen sie französisch, englisch oder italienisch?

Emilie. Bewahre! das ist gar zu ennuyant.

Georg. Freilich! Aber ich denke, mein Fräulein! meine Offenherzigkeit verdiente doch, daß Sie mir auch offen sagten, ob Sie mich heirathen wollen oder nicht?

Emilie. Sie sind nicht klug!

Georg. Meinen Sie? — ich habe geiſtreiche Mädchen ſehr gerne, wenn ſie fragen, aber im Antworten ziehe ich die Naiven vor, alſo — ſeyn Sie naiv, mein Fräulein! und antworten Sie.

Emilie (für ſich). Er bringt mich ganz außer Faſſung. (Laut.) Aber wie kann man denn ſo ſchnell —

Georg. Oh, Sie wiſſen die Antwort ſchon recht gut auswendig, und wenn Sie glauben, es ſey etwas zu raſch gegangen, ſo denken Sie an Romeo und Julie, die lernten ſich auch auf einem Balle kennen.

Emilie. Wir wollen es bedenken.

Georg. Gott bewahre, die Bedenkzeit iſt total aus der Mode gekommen.

Emilie. Auch müſſen wir erſt ein kleines Examen vornehmen.

Georg. Nur zu, mein Herr Examinator! In dieſem Fache habe ich immer das beſte Lob erhalten.

Emilie. Können Sie lieben?

Georg. Ja.

Emilie. Können Sie treu ſeyn?

Georg. Bis jetzt war ich's noch nicht, aber (auf Sie deutend) das wird ſich finden.

Emilie. Sind Sie eiferſüchtig?

Georg. Nein.

Emilie. Dieſelben Eigenſchaften hat mein Couſin auch Bis jetzt habe ich alſo noch keine Urſache Sie vorzuziehen.

Georg (ſtutzend). Nicht? — das war naiv.

Emilie (mit einer ironiſchen Verbeugung). Wie Sie befohlen haben. (Lacht.) hahaha!

Georg (für ſich). Warte Schelmin! (Laut.) Mein Fräulein! ich ſehe, daß Sie in ihren Couſin verliebt ſind.

Emilie (lachend). Nein, aber in Sie auch nicht.

Georg (macht ſich bereit, zu gehen). Nun dann will ich Sie nicht länger beläſtigen, und Ihren Couſin aufſuchen, um ihm ſeinen Sieg zu verkündigen.

Emilie (freundlich). Das werden Sie nicht, wenn ich Sie darum bitte.

Georg. Ich habe Sie auch gebeten, mich zu heirathen. Sie scheinen aber keine Luſt zu haben, wir ſind alſo quitt. Ich empfehle mich. (Geht.)

Emilie (verdrüßlich). Sie ſind bald getröſtet!

Georg (kehrt um). Nur noch eine Bitte. Wenn Sie Hochzeit machen, ſo bitte ich, die erſte Galoppe mit mir zu tanzen.

Emilie (für ſich). Der Menſch macht mich ganz verwirrt.

Georg. Sie ſchweigen? auch dieſe beſcheidene Bitte ſchlagen Sie mir ab?

Emilie (verdrüßlich). Ja!

Georg (lacht). Hahaha!

Emilie (wie oben). Ich werde böſe, das iſt unartig von ihnen.

Georg. Leben ſie wohl, mein Fräulein! (Geht.)

Emilie (böſe). Ich empfehle mich.

Georg (an der Thüre). Da kommt ihr Couſin — ich werde ihm gratuliren.

Emilie (raſch). Auf keinen Fall.

Sechster Auftritt.

Vorige. Julius.

Julius (kommt durch die Mittelthüre, ſehr höflich). Mein Herr Legationsrath! J'ai l'honneur —

Georg (etwas ſteif und herablaſſend). Seyn Sie mir willkommen — Herr von Adlerhorſt wahrſcheinlich?

Julius (wie oben). A vos ordres!

Emilie (für ſich). Ich bin doch ſehr neugierig.

Georg (wie oben). Ihr Fräulein Couſine hat mir ſo eben geſagt, daß Sie ſich um ihre Hand bewerben.

Julius (verneigt ſich bejahend).

Georg (wie oben). Ich bewundere Ihre Wahl.

Emilie (für ſich). Impertinenter Menſch.

Georg (wie oben). Wollten Sie nicht in meiner Gegenwart ihre Bewerbung anbringen. Sie dürfen vor mir keine Scheu tragen, ich bin ein intimer Freund der Mama, und mich intereſſiren dergleichen Dinge ſehr, auch könnte ich Sie vielleicht durch meine Fürſprache unterſtützen. Allons, fangen Sie an.

Julius (ſehr verlegen). Mais Monsieur! — pardonnez!

Georg. Was? Sie geniren ſich? Ein junger Mann von Ihrer Erziehung, der ſolche Reiſen gemacht hat, iſt verlegen? Und Sie wollen Diplomat werden? das iſt eine Vorprüfung — ich will ſehen, wie Sie darin beſtehen werden.

Emilie (für ſich). Dieſe Art ſeinen Nebenbuhler zu perſifliren iſt originell.

Julius (für ſich mit einem Seufzer). Corragio dunque! (Wirft ſich in die Bruſt, und tritt vor Emilien hin.) Mademoiselle! ich kann die Sentiments meines Herzens nicht länger supprimiren, und wage es — (ſtockt) Sie zu flehen — mich mit Ihrer Hand zu beglücken.

Georg (mit komiſcher Gravität). Bravo!

Emilie (für ſich). Weiß Gott! er treibt die Sache auf's Aeußerſte — und wenn es Ernſt wird, ſo heirathe ich doch den jungen Mephiſto lieber als meinen Couſin.

Georg (zu Julius). Die Schöne ſchweigt, Sie müſſen dringender werden.

Julius (dringend). My lovely Coussin! darf ich hoffen?

Emilie (lachend). Nein!

Georg. Das war nicht gut gefragt. (Zu Emilien) Darf ich hoffen?

Emilie. Ja!

Georg. Ihre Hand darauf!

Emilie (gibt ſie ihm). Da iſt ſie. (Julius ſteht verblüfft.)

Georg (küßt ihre Hand). Sehen Sie, lieber Herr von Adlerhorst, das war diplomatisch. (Mit Anstand.) Ihre Cousine und ich empfehlen uns als Verlobte ihrem freundlichen Andenken.

(Julius bleibt regungslos stehen.)

Georg (zu Emilien). Wie gefällt Ihnen die Komödie?

Emilie. Nicht übel!

Georg (zärtlich). Aber warum haben Sie mich so lange auf die Folter gespannt?

Emilie. Oh, es hätte noch viel länger dauern sollen.

Julius (sich erholend). Herr Legationsrath — Je demande excuse!

Georg. Das ist eben die Hauptsache der Diplomatie, für einen Andern zu wirken, und selbst zu gewinnen.

Siebenter Auftritt.

Vorige. Frau von Adlerhorst.

Georg (geht ihr entgegen). Gnädige Frau! ich bin so frei, um die Hand Ihrer Nichte zu bitten.

von Adlerhorst (mit der höchsten Ueberraschung). Herr Lega — (corrigirt sich) Herr von Morgenstern! Sie scherzen wohl?

Julius (kopfschüttelnd). Point du tout!

Georg. Sie staunen? ich will Ihnen Alles aufklären. Ich fühle mich unwiderstehlich zu Fräulein Emilien hingezogen, und wenn Sie Ihre Einwilligung geben, so gründen Sie mein Glück und (mit Bedeutung) machen mich zu ihrem ewigen Schuldner.

von Adlerhorst. Ich hatte freilich Absichten für meinen Sohn.

Georg. O ein junger Mensch, der sich der Diplomatie widmen will, darf nicht an's Heirathen denken.

von Adlerhorst. Aha, ich verstehe, darum haben sie auch nicht daran gedacht, bis Sie Ihr Ziel erreicht haben.

Georg. Mein Ziel? das wird nur von Ihnen abhängen; (Emiliens Hand ergreifend) hier iſt mein Ziel.

von Adlerhorſt. Dieſe Verbindung wäre allerdings eine große Ehre für unſer Haus, aber meine beiden Schwäger haben auch eine Stimme dabei.

Georg. Nun, ein Diplomat wird doch zwei Vormünder gewinnen können!

von Adlerhorſt. Da iſt erſtens der Profeſſor Brand.

Georg. Der iſt ſchon mein.

von Adlerhorſt. Mein zweiter Schwager will ſie nur einem Oekonomen geben.

Georg. O, ich bin ſeit einiger Zeit gewaltig ökonomiſch.

von Adlerhorſt. Vermuthlich ſeit Sie die Familiengüter übernommen haben.

Georg. Familiengüter? nein, die haben andere Leute übernommen.

von Adlerhorſt. Andere Leute? vielleicht zu Ihren Handen.

Georg. Vielmehr aus meinen Händen.

von Adlerhorſt. Ach, Sie haben ſie verpachtet.

Georg. Verpachtet? — ja verpachtet.

(Frau von Adlerhorſt geht zu Julius, Georg ſpricht leiſe mit Emilien.)

von Adlerhorſt (leiſe zu Julius). Was iſt da zu thun?

Julius (ebenſo). Ja — That is the question.

von Adlerhorſt. Wenn wir ihm eine abſchlägige Antwort geben, ſo haſt du ſtatt eines Gönners einen Feind im diplomatiſchen Corps.

Julius. Vraisemblable!

von Adlerhorſt (wendet ſich raſch zu Georg). Herr von Morgenſtern, unter einer Bedingung gebe ich Ihnen meine Einwilligung.

Georg (entzückt). Göttliche Frau! Tauſend ſtatt einer — Befehlen Sie.

von Adlerhorſt. Daß Sie, die Entſcheidung meiner Mitvormünder mag ausfallen wie ſie will, meinem Julius Ihre Protection auf der diplomatiſchen Carriere nicht entziehen.

Georg (kann das Lachen kaum verbeißen, Emilie lacht seitwärts). Die verbürge ich Ihnen mit Wort und Handschlag so weit sie nur reichen mag. (Reicht ihr die Hand.)

von Adlerhorst (schlägt ein). Sie machen mich glücklich. (Geht zu Julius, Georg spricht mit Emilien.)

von Adlerhorst (zu Julius). Du mußt dich trösten, mein Sohn.

Julius (stolz). A quoi trösten? ich bin froh, daß ich die Bürgerdirne los bin.

von Adlerhorst. Nun wirst du auf jeden Fall Diplomat, und kannst eine adelige Parthie machen.

Julius (rasch). Qualche Marchesina, qualche Contessa, qualche Principessa.

von Adlerhorst. Wie lange dauert es, so wirst du irgendwo Chargé d'affaires, und wenn unser Fürst einmal einen Ambassadeur nach Constantinopel schickt, so wird es doch kein Anderer als du.

Emilie (hat es gehört, leise und schalkhaft zu Georg). Nach China.

Julius. Ich freue mich schon auf die Uniform — schwarz, rothen Sammtkragen mit Gold gestickt.

von Adlerhorst. Du wirst allerliebst darin aussehen. (Laut.) Aber jetzt führe den Herrn Legationsrath (gegen Georg gewendet) wenn es Ihm gefällig ist, ein wenig in den Garten.

Julius (sich devot gegen Georg wendend). Est il permis?

Georg. Recht gerne. Ich will Ihnen ein wenig auf den Zahn fühlen. (Julius ist verlegen.) Oder haben Sie vielleicht Geschäfte?

Julius. Verily — ich hätte —

Georg. Dann geniren Sie sich gar nicht. Meine liebenswürdige Braut wird mein Cicerone seyn. Nicht wahr Emilie, Sie versprechen mir, daß Sie fortan geistreich fragen und naiv antworten, bei mir soll der Fall umgekehrt seyn, ich hoffe das wird Harmonie in unsere Ehe bringen. Herr von Adlerhorst! merken Sie sich das Examen von vorhin, damit Sie nicht wieder

durchfallen. Ihr Diener! (Georg und Emilie durch die Mittelt, Julius durch die linke Seitenthür ab.)

von Adlerhorst (sieht auf die Uhr). Meine Mitvormünder müssen bald da seyn, die muß ich nun recht diplomatisch für den Legationsrath zu gewinnen suchen. Ach Gott, was sind das für ein paar essigsaure Aepfel, in die ich beißen muß. Aber es geht nicht anders, und ich gewinne doch dabei am meisten.

Thomas (vor der Thür). Schon recht!

von Adlerhorst. Da kommt der Oekonom.

Achter Auftritt.

Frau von Adlerhorst. Thomas kommt zur Mittelthüre herein.

Thomas. Ah, sieh da, Frau Schwägerin! wünsche wohl gespeist zu haben.

von Adlerhorst (sehr freundlich). Danke ergebenst, lieber Herr Schwager! Wollen Sie sich nicht setzen, ich habe Ihnen etwas Wichtiges zu sagen,

Thomas (ablehnend). Gewiß wieder Heirathsgeschichten —

von Adlerhorst (wie oben). Sie haben es errathen.

Thomas (lachend). Ja, so etwas erräth sich leicht.

von Adlerhorst. Ein Bräutigam für Emilien hat sich gefunden.

Thomas. Schon wieder einer? der wäre heute der dritte. (Selbstgefällig.) Das ist wahr, meine Nichte ist ein Kernmädchen; sie hat in einem Tage mehr Freiwerber als manches Mädchen in ihrem ganzen Leben Liebhaber. Nun, wer ist's denn?

von Adlerhorst. Der Herr von Morgenstern.

Thomas (rasch). Morgenstern?

von Adlerhorst. Ja.

Thomas. Das ist der Neffe des alten reichen Morgenstern und sein Universalerbe. Hören Sie, Frau Schwägerin! das

wäre etwas. Der Mensch bekommt einmal drei Rittergüter, wovon eins zum andern 100,000 Thaler werth ist, und alle im besten Zustande, denn der alte Morgenstern versteht die Oekonomie aus dem Fundament. Sagen Sie mir, Frau Schwägerin! wie kommen Sie zu dem klugen Einfall?

von Adlerhorst (pikirt). Es ist nicht meine Schuld, daß meine guten Einfälle handgreiflich seyn müssen, wenn sie der Herr Schwager verstehen soll. (Für sich.) Ich darf ihm nicht sagen, daß es der Legationsrath ist, sonst gibt er seine Einwilligung nicht.

Neunter Auftritt.

Vorige. Adam.

Adam. Servus, Servus! meine hochverehrte Frau Schwägerin und du lieber Bruder. Es ist sehr gut, daß ich euch hier versammelt finde; ich habe euch etwas Wichtiges mitzutheilen.

von Adlerhorst (spöttisch). Gewiß etwas von einem Käfer.

Adam (ohne auf sie zu hören). Ich habe einen würdigen Bräutigam aus der Residenz bekommen.

von Adlerhorst (wie oben). Ich sagte es ja.

Thomas (ebenso). Wer hat dir ihn denn herausgeschickt?

von Adlerhorst. Er war doch besser eingepackt, als die Schmetterlinge letzthin, über welche Sie sich eine Woche lang in die beweglichsten Elegien ergossen?

Adam (betrübt). Ach die schönen Schmetterlinge! (Fortfahrend) Aber der Bräutigam —

Thomas. Wird wahrscheinlich mit der Ordinären zurück geschickt werden.

Adam (pikirt). Und warum?

Thomas. Weil ich und die Schwägerin einig sind, und schon einen Bräutigam haben.

Adam (wie oben). Du haſt einen Bräutigam, oder die Frau Schwägerin? — ei, ei! wollen vielleicht die Frau Schwägerin —

Thomas. Du biſt zwar ein Gelehrter, aber du begreifſt ſehr ſchwer. Ich und die Schwägerin haben einen Bräutigam für Emilien aufgefunden.

Adam (boshaft). Der ſie nicht bekommt, denn hier ſind nicht vota majora, ſondern vota unanimia nothwendig, und ich — habe auch eine Stimme!

Thomas. Sey geſcheid, Bruder! das trifft ſich in dieſem Leben gewiß nicht mehr, daß ich und die Frau Schwägerin einig ſind, alſo mache du auch keinen Narren, und gib nach. Doch wer iſt denn dein Freier? gewiß wieder ſo ein Federfuchſer.

von Adlerhorſt. Ein Naturforſcher!

Adam (wichtig) Es iſt der gelehrte Magiſter —

Thomas (lachend einfallend). Magiſter, o weh! — ich wußte es ja voraus.

Adam (fortfahrend). Der berühmte Entomologe —

von Adlerhorſt (ſpöttiſch einfallend). Sehen Sie, Herr Schwager! ich habe es geſagt.

Adam (fortfahrend). Morgenſtern.

Thomas (mit dem höchſten Erſtaunen). Morgenſtern?

von Adlerhorſt (eben ſo). Morgenſtern?

Thomas. Höre einmal, Adam! Du und die Schwägerin werden nicht lange mehr leben.

Adam (befremdet). Warum?

Thomas. Man ſagt, vor dem Tode ändern ſich die Menſchen, und ihr beide ſeyd klug geworden.

von Adlerhorſt (für ſich). Der Grobian!

Thomas. Alſo her mit dem Bräutigam! ich will ihn ein wenig prüfen.

von Adlerhorſt (für ſich). Das iſt herrlich! ein Viehmäſter examinirt einen Diplomaten. Das wird ſehr beluſtigend werden.

Adam (ſieht durchs Fenſter). Da geht er eben im Garten.

Thomas. Ruf ihn herauf.

von Adlerhorst. Warum nicht gar? (Zu Adam) Sie müssen ihn holen, Herr Schwager! (Adam ab.)

Thomas. Wozu denn holen?

von Adlerhorst. Das verstehen Sie nicht, Herr Schwager, das wäre ja gegen alle Lebensart ihn herauf zu rufen.

Thomas. Daß ich nicht wüßte. Der selige Herzog hat mich aus dem Fenster gar oft gerufen, als ich noch in der Oekonomieschule war.

von Adlerhorst (lächelnd). Nun ja, aber der selige Herzog und der Herr Schwager sind auch ein Unterschied.

(Thomas geht in Gedanken auf und ab, und schnupft Tabak).

Zehnter Auftritt.

Vorige. Adam. Georg.

Georg (zu Thomas). Es freut mich unendlich, auch das dritte Glied der würdigen Familie kennen zu lernen, mit der ich mich so nahe verbinden will.

Thomas. Danke ergebenst; bitte Platz zu nehmen. Sie sind der Herr von Morgenstern! also ein geborener Oekonom?

Adam. Halt Bruder! es heißt bloß poëta nascitur, von der Oekonomie steht nichts im Sprichwort.

Thomas. Das ist gleichviel, eine braune Kuh wirft auch ein braunes Kalb; sein Oheim ist ein großer Oekonom, also ist auch er von Haus aus einer!

Georg. Mein Onkel wollte meine Oekonomie nicht sehr loben.

Thomas. Das glaub' ich, es braucht viel, um dem zu genügen. Sie werden ihm noch nicht praktisch genug seyn, in der Jugend will man immer das Land nach Büchern bauen; da fällt mir aber eine Geschichte ein, die ich zum Besten geben muß.

Ich weiß nicht mehr wo, ſollte eine Profeſſur der Oekonomie eingerichtet werden, alle vier Fakultäten hielten Sitzung, und man brachte die grüne Saat herein. Keiner von den Candidaten wußte was es ſey, der eine ſagte Korn, der andere Weizen. Die Juriſten protegirten das Korn, die Mediziner den Weizen, bis die Theologen und Philoſophen erklärten, um dem Streit ein Ende zu machen, daß es Gerſte ſey. Ein herbeigerufener Bauer meinte endlich, es wäre — Haber!

(Georg und Adlerhorſt lachen.)

Thomas. Ja, die Praxis allein macht den Menſchen, haben Sie nur Geduld, noch ein paar verunglückte Experimente, und Sie ſind bald klug.

Georg. Mich haben eine Menge verunglückter Experimente noch immer nicht klug gemacht!

von Adlerhorſt (für ſich). Da ſieht man den Diplomaten, wie fein er dem praktiſchen Herrn Schwager ein X für ein U macht.

Thomas. Sehr beſcheiden, das gefällt mir an jungen Leuten ſchon der Seltenheit wegen! Sie kommen wahrſcheinlich von Ihren Gütern.

Georg. Nein, ich bin ſchon geraume Zeit von des Onkels Gütern fort. Geſchäfte —

Thomas. Aha, verſtehe! Sie haben Geſchäfte mit Produkten gemacht, und weil ich auch ein Oekonom bin, wollen Sie nicht aus der Schule ſchwatzen! Recht ſo, wann gehen Sie auf Ihre Güter zurück?

Georg. Auf des Onkels Güter?

Thomas. Das iſt ja einerlei!

Georg. O nein, das iſt ſehr zweierlei, wenn ſie mein wären, könnt' ich ſie verkaufen!

Thomas (erſchrocken). Verkaufen? Warum nicht gar, die beſten Güter im Lande, Dürenſtein, Morgenſtern, Reutersbach, verkaufen? Drei ſolche Capitalgüter mit lauter Weizenboden, die geſchonteſten Waldungen auf dreißig Meilen in der Runde, die

ſeltenſten Wieſen, Weingärten mit Burgunderreben beſetzt, Schweizer Stiere, Ochſen und Kühe, Tauſende von Merino's — und dieſe Güter verkaufen? Das wäre ja ein Majeſtätsverbrechen?

Georg. Beruhigen Sie ſich, ich verſpreche Ihnen, kein einziges zu verkaufen.

Thomas. Dann ſind Sie mein Mann!

Georg. Verzeihen Sie, das iſt ſehr ſchmeichelhaft für mich; aber der Mann Ihrer ſchönen Nichte wär ich doch noch lieber.

Thomas. Das iſt ja alles eins!

Adam. Haud credo, Herr Bruder! Du biſt meines Wiſſens generis masculini!

Thomas (nach einer kurzen Pauſe). Ja!

von Adlerhorſt. Nun, wollen wir nicht die Einwilligungsakte unterzeichnen?

Adam (wohlgefällig). Ich habe ſie bereits aufgeſetzt. (Zieht ein Papier aus der Taſche, und legt es auf den Tiſch.)

von Adlerhorſt (hat unterſchrieben). Ich gehe Emilien zu rufen, ihrer Einwilligung bin ich gewiß. (Zu Georg). Ich gratulire, Herr Legationsrath! Sie ſind ein ausgezeichneter Diplomat!

Georg (küßt ihr die Hand). Ich bleibe Ihnen verbunden, ſo lange ich lebe! (Adlerhorſt ab.)

Adam (ſchreibt und macht ein Manupropria). Bene!

Thomas (ſchreibt.) Verfluchte Feder, ſchreibt wie eine Stecknadel! (Er ſtampft ſie auf.) So! jetzt wird ſie doch dicker ſchreiben. (Unterzeichnet.)

Eilfter Auftritt.

Vorige. Frau von Adlerhorſt. Emilie.

von Adlerhorſt. Emilie, dein Bräutigam!

Georg (ihre Hand ergreifend). Die Liebe hat geſiegt.

Emilie. Durch eine Spitzbüberei.

Georg. Das war ein echt Kotzebueſcher Dialog, hahaha!

Emilie. Nein, eher ein Bauernfeldſcher.

Georg. Je nu, er iſt ſo wenig ſolid, daß die beiden ſich ſeiner nicht zu ſchämen brauchten.

Thomas. Na Kinder! jetzt unterſchreibt ihr!

Georg (Emilien zum Tiſche führend). Waren Sie im Barbier von Sevilla?

Emilie. Ja, die vorletzte Scene hat einige Aehnlichkeit mit der jetzigen. (Unterſchreibt.)

Georg (ſchreibend). Wenn mein Oheim als Bartolo käme. (Er ſteht auf und ſteckt die Urkunde zu ſich.) Meine Herren! ich danke Ihrer Güte das Glück meines Lebens!

Thomas (umarmt und küßt ihn). Wir wollen zuſammen die Oekonomie betreiben.

Adam (eben ſo) Wir ſchreiben zuſammen ein naturhiſtoriſches Werk.

Georg. En deux? Das wird kaum angehen. Wenn es noch ein Luſtſpiel wäre, da haben wir hunderttauſend Beiſpiele in Frankreich, und auch in Deutſchland ſchon hier und da Eines.

Zwölfter Auftritt.

Vorige. Julius. Marie.

Julius (tritt mit Marien ein). Ma chère mère! aus dem Hotel ſchickt der Legationsrath von Morgenſtern herüber, ob er die Ehre haben kann, er bringt uns einen Brief.

von Adlerhorſt (ſehr verwundert). Morgenſtern? Was iſt denn das?

Georg (zu Emilien). Da haben wir's! der Onkel! (Mit tiefſter Stimme etwas ſingend) Doctor Bartolo, lalala!

Thomas. Morgenſtern? Das iſt gewiß ein Irrthum.

Adam. Eine Prellerei!

Georg. Vergeben Sie, es iſt mein Onkel!

Thomas. Der Oekonom? Lauf Marie, es wird uns ſehr angenehm ſeyn. (Marie ab.)

von Adlerhorſt. Ihr Herr Onkel iſt auch Legationsrath?

Georg. Der iſt der eigentliche Legationsrath!

von Adlerhorſt Und Sie?

Georg. Ich, ich bin der uneigentliche. Da Sie, gnädige Frau, darauf entêtirt waren, einen Legationsrath aus mir zu machen, ſo hielt ich es für unartig, einer Dame zu widerſprechen.

von Adlerhorſt. Sie ſind nicht Legationsrath?

Adam. Was Legationsrath! Magiſter iſt er, und ein Naturforſcher.

Georg. Sie verzeihen, ich habe allerdings natürliche Forſchungen angeſtellt, allein ich zweifle, etwas Neues entdeckt zu haben, wenn ich auch etwas weiter gekommen bin als Andere.

Adam. Sie ſind zu beſcheiden.

Georg. Das hat mir noch niemand geſagt; aber ich freue mich, daß ich diesmal meiner Beſcheidenheit wenigſtens einen Beſcheid zu danken habe.

Adam. Sie haben mein Werk nicht kritiſirt?

Georg. Nein!

Adam. Me Hercle!

Thomas (lacht). Der iſt mein Mann, euch allen hat er eine Naſe gedreht, nur mir nicht; er wußte, mit wem er es zu thun hat! Jetzt werd' ich euch ſagen, er iſt der Neffe des Herrn von Morgenſtern auf Dürrenbach.

Georg. Der bin ich.

Thomas (lachend). Seht ihr's! und ſein Univerſalerbe.

Georg. Der bin ich nicht.

Thomas (prallt zurück). Nicht?

(Adlerhorſt und Adam lachen boshaft.)

Georg. Sein Neffe bin ich zwar, aber nicht ſein Erbe. Meine Familie hatte mich für das diplomatiſche Corps beſtimmt, aber (mit einem Seitenblick auf Julius) dazu taugte ich nicht, und ein unglücklicher Zufall brachte mich in Ungnade. Mein zweiter Onkel, der Legationsrath, hat eine Menge abgerichteter Vögel, die ſeine Lieblingspaſſion ſind; nun beſaß er einen Gimpel, dem lehrte

er mit unsäglicher Mühe das sublime Lied: „In diesen heiligen Hallen“ um den rothbäuchigen Virtuosen einer Gesellschaft zu produciren. Ich hatte indeß mit ihm einen Berliner Gassenhauer einstudirt, den der dumme Vogel viel leichter begriff, und den er zum großen Entsetzen meines Onkels, der ihm die erhabene Melodie vorpfiff, mit Naturvariationen vortrug, als wollte er ihn parodiren! es kam heraus, daß ich dahintersteckte, dazu verläumdete mich mein tugendhafter Herr Bruder, und ich wurde enterbt.

Thomas. Donnerwetter!

Georg. Mich genirte es für den Augenblick sehr, da mein väterliches Vermögen eben auf die Neige ging, und mein mütterliches Erbtheil mir erst dann ausgezahlt wird, wenn ich geheirathet habe; ich entschloß mich daher kurz, Emilie gefiel mir, ich hielt um ihre Hand an, und bin glücklich.

Thomas. Und wir sind geprellt!

Georg. Das sind Sie nicht, ich besitze noch 60,000 Thaler, genug um ein schönes Rittergut zu kaufen, das ich unter Ihrer Anweisung bebauen werde.

Thomas. Na! wollen sehen.

von Adlerhorst (die mit Julius eifrig gesprochen). Aber ich bin nicht zufrieden, ich verlange die Urkunde zurück.

Georg. Und ich werde sie nicht ausfolgen!

von Adlerhorst. Sie müssen.

Georg. Ich muß, wer spricht von Müssen?

Wo lebt ein Mensch, der mich zum Müssen zwingt?

von Adlerhorst. Hier, mein Sohn, der wird Sie zwingen.

Georg. Der? Wohlan, so zwingen Sie.

Julius. Monsieur!

Georg (mit Ironie). Monsieur? — Ja so müssen Sie mir nicht kommen. Die Neuheit, die Kühnheit dieses Eingangs ist zu überraschend, was soll ich darauf entgegnen? Aber gestehen Sie nur, (auf seine Stirne deutend) das kommt nicht aus Ihrem Hirnkasten, das hat Ihnen Jemand soufflirt.

Julius (drohend). Monsieur!

Georg (wie oben). Noch einmal Monsieur? O, wie ist es zu bedauern, daß ein solches Uebermaß von Geist und blendender Genialität an einen so unbedeutenden Gegenstand, wie ich bin, verschwendet werden soll! In der That, Sie versprechen ein großer Diplomat zu werden.

Julius (wie oben). Monsieur!

Georg (wie oben). Zum dritten Male Monsieur? und Sie bleiben in dieser kleinen Stadt? wahrlich, viel Bescheidenheit bei so großem Verdienst.

Julius (wie oben). Sie sind —

Georg (ganz ruhig). Wer?

Julius (wie oben). Sie haben —

Georg (wie oben). Was?

Julius (wie oben). Ich verlange die Urkunde.

Georg (wie oben). Und ich gebe sie nicht.

Julius (wie oben). Wenn Sie sie nicht gutwillig heraus geben, so schlagen wir uns.

Georg (wendet sich gegen die Thüre). Gut, kommen Sie, auf Säbel oder Pistolen?

Julius (zögernd). Jetzt noch nicht, ich will den Scandal vermeiden, aber wir sprechen uns noch!

Marie (tritt ein). Der Herr Legationsrath ist schon auf der Treppe.

Georg. Der Onkel! da ziehe ich mich zurück. (Geht in den Hintergrund.)

Dreizehnter Auftritt.

Vorige. Morgenstern.

Morgenstern. Ich habe wahrscheinlich die Ehre mit Frau von Adlerhorst zu sprechen? (Verbeugt sich nach allen Seiten.) Dieser Brief des Fräuleins von Bergenstein mag meine Zudringlichkeit entschuldigen. (Gibt Frau von Adlerhorst einen Brief.)

von Adlerhorst (sehr artig). Ich bin meiner Freundin sehr dankbar, daß sie mir das Glück verschafft, dem Herrn geheimen Legationsrath meine Verehrung zu bezeugen.

Morgenstern. Vor allen Dingen, meine Gnädige! — wollen Sie mich glücklich machen?

von Adlerhorst (befremdet aber sehr zuvorkommend). Mit dem größten Vergnügen.

Morgenstern. Sie haben vor Ihrem Fenster einen Canarienvogel, der pfeift die Galoppe aus dem Maskenball.* So etwas fehlt in meiner Sammlung. Ich habe 27 Canarienvögel, 11 Nachtigallen, 7 Gimpel, 5 Wachteln und noch eine Legion von Singvögeln, aber keiner von allen kann die Galoppe aus dem Maskenball pfeifen.

von Adlerhorst. Wenn der kleine Sänger so glücklich war, Ihren Beifall zu erringen, so ist er Ihr Eigenthum.

Morgenstern (entzückt). Tausend Dank, meine Gnädige! ich bleibe Ihr lebenslänglicher Schuldner.

von Adlerhorst. Darf ich diese Gelegenheit benützen, (winkt Julius, zu ihr zu kommen, er naht sich.) Ihnen meinen Sohn vorzustellen, (Julius verbeugt sich tief) der in das diplomatische Corps einzutreten wünscht? Er würde sich glücklich schätzen, wenn er unter Ihrer Leitung seine Laufbahn beginnen dürfte. —

Morgenstern. Ich bin in Verzweiflung — den Vogel kann ich annehmen, aber den jungen Herrn nicht. Ich habe mich pensioniren lassen, und reise auf die Güter meines Bruders, um dort in Ruhe zu sterben.

von Adlerhorst (unruhig). Doch könnten Sie ihn vielleicht dem Schutze Ihrer Frau Schwester, der Dame d'honneur —

Morgenstern (einfallend). Die? — Gott habe sie selig, die ist ja todt.

von Adlerhorst (sehr erschrocken). Todt! (Für sich) O weh!

---

* Dies muß nach dem jeweiligen Repertoire modificirt werden.

Georg (stürzt erschrocken vor). Wie? die Tante ist todt?

Morgenstern. Ei, bist du da? dir habe ich viel zu erzählen. Auf Dürrenstein hat es große Stürme gegeben, dein Bruder Wilhelm —

Thomas. Sie haben einen Bruder?

Georg. Ja wohl, der Universalerbe meines Onkels.

Morgenstern. Das ist er gewesen, der Heuchler ist entlarvt, der Bruder ist hinter seine Schliche gekommen, er hat erfahren, wie schändlich er dich verläumdet, Wilhelm ist enterbt, und du bist sein Erbe.

Thomas. Erbe der großen Morgenstern'schen Güter?

Morgenstern. Wirklicher Erb-, Gerichts- und Lehensherr auf Dürrenstein, Morgenstern und Reutersbach.

Georg (führt Emilien vor). Und hier, lieber Onkel! habe ich die Ehre Ihnen meine Braut zu präsentiren, die künftige Erb-, Lehn- und Gerichtsfrau.

Morgenstern. Deine Braut? ei, hast du dich zum Heirathen bequemt, wilder Bursche? hübsch, recht hübsch!

Georg. Hier habe ich die Ehre, den berühmten Oekonomen Brand, den Oheim meiner Braut vorzustellen.

Morgenstern. Den Besitzer von Eilbach? Ah, ergebenster, freut mich! (Schüttelt ihm die Hand. Frau von Adlerhorst spricht leise mit Julius.)

Thomas. Und das ist mein Bruder, Professor Brand.

Adam (mit einer Verbeugung). Servus humillimus!

Morgenstern (mit einer leichten Verbeugung). Ist mir sehr angenehm.

Georg (zu Emilien). Alles gut, alles in Einigkeit, und ich bin selig.

von Adlerhorst (zu Julius). Was ist zu thun, mein Sohn?

Julius. I am very glad all' diese insupportablen Leute los zu seyn. Ein junger Mann von meinen Meriten macht überall seine Carriere, ohne daß er nöthig hätte sich deßhalb zu mesailliren.

Vierzehnter Auftritt.

Vorige. Marie, dann Magiſter Hasper.

Marie (tritt ein). Ein Herr iſt eben angekommen, und fragt nach dem Herrn Profeſſor. (Hasper, ſteif und pedantiſch, wie ein Gelehrter früherer Zeit, tritt ein.) Da iſt er ſchon. (Deutet auf Adam.) Das iſt der Herr Profeſſor. (Ab.)

Hasper (mit ſteifen Complimenten). Ich bin der Magiſter Hasper aus der Reſidenz. (Ueberreicht dem Profeſſor einen großen Brief.)

Adam (erſchrocken). Hasper? (Reißt ſchnell den Brief auf, und läßt das Couvert fallen.) Vom Profeſſor Broken? (Lieſt.) Alſo Hasper und nicht Hesper! fataler Streich! (Zu Hasper.) Sie ſind Magiſter Hasper, der Entomologe?

Hasper. Ja, mein Herr Profeſſor! der Verfaſſer von dem scrutinium über die Monogamie der Schmetterlinge.

Adam (ſehr betrübt). Ach du mein Himmel, welch' ein Unglück!

Hasper (ſieht ihn albern an). Unglück?

Morgenſtern. Kinder! jetzt kommt zu mir, wir fahren alle nach Morgenſtern, und feiern dort die Verlobung!

von Adlerhorſt. Mein Sohn, wir reiſen in die Reſidenz, und ich werde dich beim Miniſter präſentiren.

Julius. J'en suis fort content.

von Adlerhorſt. Meine Herren! ich empfehle mich. (Mit Julius ab.)

Morgenſtern. Unterthäniger Diener! Nun, Kinder, rührt euch. (Zu Thomas.) Herr Vetter! Sie zeigen mir dann Eilbach?

Thomas. Verſteht ſich! Verſteht ſich!

Georg (umſchlingt Emilien). Nun kommen Sie mein Engel! wir werden uns jetzt etwas langweilen, dafür amüſiren wir uns morgen deſto beſſer!

(Alle bis auf Adam und Hasper ab.)

Hasper. Mein lieber Herr Profeſſor, Sie haben mir nebſt dem Vergnügen Sie kennen zu lernen, auch noch ein anderes

Vergnügen verſprochen — uxorem promisit — eine ehr= und tugendſame Jungfrau —

Adam (deutet ſchmerzhaft auf die Thüre, durch welche Emilie abgegangen). Da geht Sie hin!

Hasper (ſieht dumm auf die Thüre). Da?

Adam. Die iſt leider vergeben.

Hasper (ſehr ſtupid). Vergeben?

Adam (ärgerlich). Und niemand iſt daran Schuld, als die ſchlechte Schrift des Profeſſor Broken. Desperatus sum — aber, wiſſen Sie was, Domine! wir wollen Troſt in der Naturwiſſenſchaft ſuchen. Wir überſetzen miteinander den Plinius in's Griechiſche zu Nutz und Frommen aller derjenigen, die kein Latein verſtehen. (Hasper ſieht ihn verwundert an, Adam ſchlingt ſeinen Arm um ihn, und ſie gehen ſo umſchlungen ab.)

(Der Vorhang fällt.)

Vergleichende Ueberſichten.

von

Auguſt Lewald.

(Wien, Berlin, München, Stuttgart, Dresden, Hamburg, Frankfurt.)

Digitized by Google

Ich habe im ersten Jahrgange dieser Revue den Versuch gewagt, die Kräfte und Leistungen der Hoftheater in Wien, Berlin, München und Stuttgart vergleichend einander gegenüber zu stellen, und fahre nunmehr darin fort, indem ich für dieses Jahr noch einige andere Theater von Bedeutung herbeiziehen will.

Meine vorjährige Skizze hat das Interesse der Theaterfreunde angeregt und ich gebe die Hoffnung nicht auf, nebenbei auch wohl manches Gute damit zu erzielen.

Der Personalstand des kaiserlichen Hofburgtheaters in Wien ist im Verlaufe des vergangenen Jahres fast ganz derselbe geblieben und nur durch die Wiedergewinnung der Madame Sophie Schröder und des Rettich'schen Ehepaares, so wie durch das Engagement der Madame Brede vermehrt worden.

Bei den königlichen Schauspielen in Berlin ist der Veteran Beschort pensionirt worden. Die Feier seines Jubiläums war ebenso sinnreich als ergreifend. Außerdem hat das Drama keine Verluste erlitten; die Oper verlor Herrn Hoffmann und Dem. Stephan. Der Erwerb des Drama's bestand in drei jungen Talenten, den Demoiselles Auguste von Hagn, und Bertha und Clara Stich.

In München ist nach den mir hierüber zugekommenen Nachrichten Alles beim Alten geblieben und weder Jemand entlassen noch angestellt worden.

In Stuttgart hat das Personal durch die Damen Lange und Wittmann einen sehr erheblichen Zuwachs erhalten, da durch sie die Fächer der Königinnen und tragischen Mütter, so wie der naiven und sentimentalen Liebhaberinnen im Drama ergänzt wurden. Auch wurde Herr Daners für zweite Liebhaber angestellt. Der Veteran Pauli wurde pensionirt und erhielt die goldne Verdienstmedaille mit Oehr und Band.

Das königliche Hoftheater in Dresden, das außer dem Intendanten Herrn Geheimerath von Lüttichau, noch zwei Literatoren, nämlich einen Departemental-Secretär Herrn Hofrath Winkler, und einen Dramaturgen Herrn Hofrath Dr. Tieck besitzt, sollte schon deßhalb ein vornehmes genannt werden. Offenbar ist dies ein Luxus, wie ihn keine andere Bühne aufzuweisen hat.

Die Regisseure sind Herr Dittmarsch für das Schauspiel und Herr Fischer für die Oper, der auch zugleich Chordirektor ist.

Die erste Schauspielerin ist Dem. Bauer, die in diesem Jahr angestellt wurde. Ferner sind als Künstlerinnen von Ruf noch zu erwähnen: Mad. Doris Devrient, Mad. Brüning und Mad. Werdy, auch Dem. Berg, die ein beachtenswerthes Talent für Liebhaberinnen besitzt. Außerdem nennt uns das Verzeichniß noch die Damen Drewitz, Hartwig, Herold und Müller-Bachmann, in Allem also Acht.

Unter den Schauspielern nenne ich vor Allen Herrn Emil Devrient, dann die Herren Pauli und Werdy, die Herren Porth, Weymar, Stölzel, Brüning, Burmeister, Fischer, Geiling, Heckscher, Heine, Koch, Kriete, Keller, Risse, Thiel und den Regisseur Herrn Dittmarsch. In Allem achtzehn Köpfe.

In Hamburg ist, nach dortigen Berichten, Dem. Enghaus eine Künstlerin von großer Bedeutung. Sie spielt die Heldinnen und die tragischen und muntern Liebhaberinnen. Mad. Lebrün ist eine geistreiche Darstellerin, die besonders im Drama und in chargirten Rollen excellirt, Mad. Marschall, eine treffliche komische Alte, wie sie wohl nur selten gefunden wird, Mad. Mädel, Mad. Lenz sind brauchbare Schauspielerinnen, Dem. Sutorius spielt noch immer sentimentale und muntere Liebhaberinnen, ferner finden wir dort Dem. Diemar, Mad. Döring, Mad. Klengel, und vier junge Anfängerinnen; in Summa dreizehn.

Unter den Herren sind die Directoren wohl die renomirtesten, nämlich die Herren Schmidt und Lebrün, welche ohne Kammern und Minister das Theaterschiff als Selbstherrscher lenken. Dann ist Herr Lenz als ein gebildeter Schauspieler zu nennen, die Herren Jost und Döring, Fehringer und Balson, erstere für die Fächer der Väter, Intrigants und komische Charaktere, letztere für die der Liebhaber und Helden. Herr Gloy ist ein brauchbarer Mann, die Herren Burmeister, Schäfer der Aeltere, Walker und Räder mögen den Beschluß machen; zusammen sind es Elf. Zu Nebenrollen werden zehn Choristen verwendet.

Das Hoftheater in Braunschweig hat einen Intendanten, den Herrn Kammerherrn von Münchhausen. Unter ihm stehen als Regisseurs, die Herren Marr, Kettel und Gaßmann. Die erstern Beiden nicht nur als Schauspieler, sondern auch als geschickte Bearbeiter von Dramen aus dem Englischen und Französischen bekannt. Nach diesen drei Künstlern, von denen sich Herr Marr in Charakterrollen, Herr Kettel als erster Liebhaber, und Herr Gaßmann als père noble einen Namen gemacht, finde ich noch anzuführen: Herrn Größer, Herrn Günther als Komiker, Herrn Schütz, erste Helden, Herrn Senk als zweiten Vater, Herrn Müller für das Fach der niedern Komik und Herrn Kapus als zweiten Liebhaber. Neun Herren in Summa. Außerdem für Nebenrollen und Chor noch neun Individuen.

Mad. Größer, erste tragische Liebhaberin, und Mad. Schütz erste jugendliche Rollen im Lustspiel, sind die einzigen weiblichen Namen von Bedeutung. Außerdem finde ich noch Madame Kettel für komische Alte und zänkische Weiber, Mad. Lay alte Weiber und Hexen — welch' ein Fach! — Mad. Gaßmann für alte Weiber und Mütter verzeichnet. Ein Uebergewicht von Alterthümern. Vier junge Mädchen, ohne Namen und ohne Fach, spielen die Aushilfsrollen. Ohne diese also nur fünf Damen.

In Frankfurt am Main führt die Bühne den Titel eines Nationaltheaters. Die Oberdirection hat Herr Leerse, ein von den Aktionärs erwählter Privatmann. Die Administration besteht aus einem sogenannten artistischen Director Herrn Malß und den andern Beamten, die mit der Kunst nichts gemein haben und daher nicht hieher gehören.

Das Schauspiel wird von Herrn Meck geleitet, einem im Fache der bürgerlichen Väter ausgezeichneten Schauspieler. Außer ihm sind noch die Herren Weidner, als Charakteristiker, Becker als Liebhaber, ferner Grahn, Hendrichs, Meisinger, Leibring, Lußberger, Hollenstein und der Komiker Herr Hassel zu nennen. Zusammen neun Schauspieler.

Die weiblichen Mitglieder sind: Dem. Lindner, die berühmteste, dann Mad. Meck, Mad. Ellmenreich und die Damen Leclerc, Weidner, Meisinger und Hoffmann; sieben in Allem.

Stellen wir diese ausübenden Kräfte nun in gewohnter Weise vergleichend gegenüber, so ergiebt sich folgendes:

	Damen.	Herren.
Dresden	8	18
Hamburg	13	21
Braunschweig	9	18
Frankfurt	7	9

Wien hatte dagegen nach der vorjährigen Theater-Revue in Summa; 25 Herren, nun durch Herrn Rettich vermehrt, also 26, und 21 Damen, jetzt noch durch Mad. Schröder, Rettich und Brede vermehrt, also 24.

Berlin zählte 28 Herren, von denen Herr Beschort ausschied, also verblieben 27, und 14 Damen die noch durch drei jugendliche Talente vermehrt wurden, mithin 17.

Schon der Anzahl nach ragen diese beiden Bühnen unter den Andern hervor, nicht zu erwähnen, welche Namen sich in dieser Anzahl befinden.

In München hatten wir 19 Herren und 9 Damen, in Stuttgart 18 Herren und 7 Damen, die durch drei neue Engagements verstärkt wurden, wonach sich unsere Schauspielkräfte auf 19 Herren und 9 Damen belaufen, mithin ziemlich gleichmäßig mit den obengenannten Theatern zu Dresden, Hamburg, Braunschweig und Frankfurt.

Wollen wir aufrichtig seyn, so stehen auch alle diese Theater in dem was sie, nach den jetzt bestehenden Anforderungen, leisten sollen und leisten können auf derselben Stufe. Es ist überdies üblich, daß sich eine Bühne nach der andern richtet, daß sie ängstlich aufeinander blicken, und keine einen ersten Schritt zu thun wagt. Das einzig Ueberraschende mag noch das genannt werden, was von den Vorstadttheatern Wien's kommend, den übrigen deutschen Repertorien einverleibt wird. Hier werden manchmal Sprünge gewagt, die besser unterbleiben dürften, wenn es nur nicht leider erwiesen wäre, daß außerhalb dieser Sphäre nichts wahrhaft Lustiges aufkommen will.

Es giebt für mich keinen sehnlichern Wunsch als die Centralisation in Theaterangelegenheiten. Da die kleinen, so reich dotirten Hoftheater nun einmal nicht ihre rechte Stellung zur Kunst und Literatur begreifen wollen, so wäre es recht, wenn sie die wenigen ausgezeichneten Talente verlören, die ein recht qualvolles, beengtes Kunstleben in ihrem Dunstkreise führen. Ob nun Wien oder Berlin sie sich aneignete, wäre gleich, aber jene großen Bühnen müßten nun einmal ihren Ehrgeiz darein setzen, kein großes Talent außerhalb ihres Bereiches verkümmern zu lassen. Der stumpfsinnigsten Eitelkeit kann es zwar schmeicheln allein zu glänzen, aber dem wahrhaften Künstler, mit dem Gott im Busen, wird es nur wohl unter Ebenbürtigen.

Wenden wir uns nun zu dem, was die oben specifizirten Kräfte im zurückgelegten Jahre zu den Lampen förderten.

Im Wiener Hoftheater gab man, vom 1. August 1835 bis letzten Juni 1836, also im vollen Theaterjahr, da der Juli Ferienmonat ist: zehn kleinere Stücke nach dem Französischen, größtentheils Lustspiele, von denen nur sechs gefallen haben. Diese waren: Gleiche Wahl von Costenoble; das goldene Kreuz von Kurländer; eine Hütte und sein Herz von demselben; der achtzigste Geburtstag von demselben; das geraubte Kind von Koch; der Mann der Wittwe von Castelli. Die Tochter des Geizigen von Kurländer und der quälende Zweifel von

Caſtelli gefielen nur theilweiſe, die Schwäbin von Caſtelli mißfiel nicht, Hauptmann Roland fiel durch.

Von Bauernfeld gab man mit entſchiedenem Beifall: Bürgerlich und romantiſch, Luſtſpiel in 4 Akten, und den literariſchen Salon, Luſtſpiel in 5 Akten, welches nach der erſten Vorſtellung bei Seite gelegt wurde.

Von C. Blum wurden zwei Stücke aufgeführt: der Hirſch, ein Schauſpiel in 2 Akten, welches mißfiel, und der Ball zu Ellerbrunn, Luſtſpiel in 3 Akten, welches nicht anſprach.

Große neue Dramen ſah man nur zwei: die Belagerung von Calais, in 5 Akten nach dem Franzöſiſchen, und die allgemein gerühmte Griſeldis von Friedrich Halm, ein Stück das ſich eines beiſpiellos glänzenden Erfolgs erfreute, indem es in 16 Vorſtellungen das Haus überfüllte.

Mithin gab das Hofburgtheater in Wien in ſeinen 11 Spielmonaten: 1 großes ernſtes Originaldrama, 4 Originaldramen der heitern Gattung, 1 großes Drama und 10 kleinere nach dem Franzöſiſchen, im Ganzen 16 Neuigkeiten.

Das Berliner Hoftheater führte in 12 Monaten (1. April 1834 bis dahin 1836) von Raupach auf: 5 Stücke in 5 Akten: die Schule des Lebens, Kaiſer Friedrich I., zweiter und dritter Theil, Themiſto, und der Prinz und die Bäuerin.

Von Zedlitz: Kerker und Krone, Schauſpiel in 5 Akten.

Von der Verfaſſerin von Lüge und Wahrheit: die Fürſtenbraut, Schauſpiel in 5 Akten, und der Oheim, Luſtſpiel in 5 Akten.

Von Raupach, ein Luſtſpiel in 2 Akten, der Narr ſeiner Freiheit.

Von Bauernfeld: Bürgerlich und romantiſch, Luſtſpiel in 4 Akten.

Von Blum: der Ball zu Ellerbrunn, Luſtſpiel in 3 Akten und Liſette, Luſtſpiel in 1 Akt.

Von Töpfer: Laßt mich leſen, Luſtſpiel in 1 Akt.

Von Angely: Zwei Stunden, Luſtſpiel in 2 Akten.

Von Ahrbeck: Die Gemahlin pro forma, Luſtſpiel in 2 Akten.

Von Maltiz: Die Leibrente, Schwank in 1 Akt.

Von Görner: Nichte und Tante, Luſtſpiel in 1 Akt.

Aus dem Franzöſiſchen lieferte Angely: Sie iſt wahnſinnig, Drama in 2 Akten; die Familie Hellbrandt, Poſſe in 2 Akten; Erloſchene Liebe, Luſtſpiel in 1 Akt; der Onkel ſchläft, Poſſe in 1 Akt; Prinz Tutatu, Burleske in 1 Akt; Frau und Regenſchirm, Poſſe in 1 Akt.

Kettel lieferte: Drei Frauen und keine, Poſſe in 1 Akt; Harry's Adele, Luſtſpiel in 2 Akten; von Lebrün wurde eine ältere Bearbeitung gegeben: Lehrer, Schüler und Corrector, Luſtſpiel in 1 Akt; und von Theodor Hell: die Söhne Eduards, Trauerſpiel in 3 Akten nach Delavigne. Nach dem Italieniſchen hatte C. Blum ein dreiaktiges Luſtſpiel, unter dem Titel: „Ich bleibe ledig,“ geliefert.

Das Berliner Hoftheater brachte mithin in 12 Monaten: 6 große ernſte Originaldramen auf die Scene, 3 in 5 und 4 Akten der heitern Gattung, und 8 kleinere dieſer Art; ferner nach dem Franzöſiſchen, 1 Trauerſpiel und 9 kleine Luſtſpiele, und 1 Luſtſpiel nach dem Italieniſchen: im Ganzen 28 Neuigkeiten.

München gab im Laufe des Theaterjahres 1835 auf 1836 zum Erſtenmale ernſte größere Dramen: Schloß Greifenſtein, der Glöckner von Notre-Dame und Johannes Guttenberg von Ch. Birch-Pfeiffer, Griſeldis, von Halm.

Der heitern Gattung: Der Landwirth, der Oheim, von der Verfaſſerin von Lüge und Wahrheit; Bürgerlich und romantiſch, von Bauernfeld; Jugendſtreiche und Hymens Bild von Elsholz, die Baſtille von Berger, die Gunſt des Augenblicks, von Devrient; Endlich hat er es doch gut gemacht, von Albini; Laßt mich leſen, von Töpfer; die beiden Couſinen, von einem Ungenannten.

Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen: Die Wahnſinnige von Angely; die Vorleſerin, von Koch; das goldene Kreuz, von Harrys; aus dem Italieniſchen: Ich bleibe ledig, von Blum.

Zwei Poſſen: Zu ebener Erde und im erſten Stock, von Neſtroy und die Reiſe auf gemeinſchaftliche Koſten von München nach Iſchl, letzteres nur eine Umarbeitung eines bekannten franzöſiſchen Stücks durch den Schauſpieler Forſt.

Wir finden hier alſo: 4 große Dramen, 10 heitere, eine Wiener Lokalpoſſe, 4 Ueberſetzungen, aus dem Franzöſiſchen und 1 aus dem Italieniſchen; in Summa: 19 Neuigkeiten.

Stuttgart hat die Liſte der zum Erſtenmale gegebenen Stücke nicht eingeſandt.

In Dresden wurden vom 1. Juli 1835 bis dahin 1836 zum Erſtenmale aufgeführt:

Acht größere Dramen: König Manfred, von Raupach; Johannes Guttenberg und Gunſt und Liebe (die Günſtlinge), von Charlotte Birch-Pfeiffer; Hans Kohlhas, von Maltiz. Der heitern Gattung: der Oheim und der Landwirth, von der Verfaſſerin von Lüge und Wahrheit; der Verlobungsring, von einem ungenannten Verfaſſer; das Geſpenſt auf der Terraſſe, lokaler Scherz; der Freund in der Noth, von Bäuerle; Fehlgeſchoſſen, von Coſtenoble; Staberls Reiſeabenteuer, von Carl; Zu ebener Erde und erſter Stock, von Neſtroy; Endlich hat er es doch gut gemacht, von Albini; die Leibrente, von Maltiz; der Ball zu Ellerbrunn, von Blum; Guten Morgen Vielliebchen, von A. v. Thale; der Kammerdiener, von Wolf.

Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen: Das Königreich der Weiber, von Genée; die Vorleſerin, von Koch; Drei Frauen auf einmal und die Ehrendame, von Cosmar; Sie iſt wahnſinnig, der Stellvertreter, die Schweſtern, von Angely; Sohn oder Braut, das goldene Kreuz, von Harrys; die Tochter des Geizigen, Geliebt oder todt, von Hell.

Ein Drama in 4 Akten nach dem Franzöſiſchen: Die Folgen einer Mißheirath, von Caſtelli.

Eine Poſſe aus dem Engliſchen: A B C, von Kettel.

In Dresden finden wir alſo: 4 große ernſte Dramen, 13 heitere, 11 kleinere und eins in 4 Akten nach dem Franzöſiſchen und eine Poſſe nach dem Engliſchen; zuſammen 29 Neuigkeiten.

Sehen wir nun was Hamburg leiſtete.

Zwei größere ernſte Stücke von Raupach: Genovefa und Vormund und Mündel; von Vogel: Chriſtine von Schweden. Luſtſpiele: Die Braut aus der Reſidenz, von der Verfaſſerin von Lüge und Wahrheit; von Töpfer: die Einfalt vom Lande, Laßt mich leſen; von Bauernfeld: Franz Walter, Bürgerlich und romantiſch; von Berger: die Baſtille, die Erbin aus Brandenburg; von Albini: Endlich hat er es doch gut gemacht; von Ahrbeck: die Gemahlin pro forma; von Görner: Nichte und Tante; von Müllner: der Blitz, und von einem Ungenannten: Liebe hilft zum Recht.

Aus dem Franzöſiſchen 4 größere Dramen: Angelo, von Victor Hugo, das Leben eines Ehrgeizigen (Richard Darlington), Latude, das Irrenhaus

zu Dijon. Lustspiele: die Vorleserin, die seltsame Wette, eine Hütte und sein Herz, die Wahnsinnige, Alle sind verliebt, die Ehrendame, Adele, das goldene Kreuz, List und Phlegma, Witzigungen.

Possen: Till Eulenspiegel, Julerl die Putzmacherin, Hampelmann im Eilwagen, Staberl in Paris, London, Konstantinopel und Hamburg und Raimunds Verschwender,

Hier finden wir also 3 größere ernste Dramen, 12 Lustspiele, 4 Possen und 4 größere nebst 10 kleinern Stücken aus dem Französischen, in Allem 33 Neuigkeiten.

Das Hoftheater zu Braunschweig gab während des letzten Jahres neu:

Von Raupach: Der Traum ein Leben; von Mad. Birch-Pfeiffer: der Glöckner von Notre-Dame, Guttenberg, die Günstlinge; von Holbein: Maria Petenbeck; von Henriette Wilke: die Schweden in Ollmütz; von Zahlhaas: Maria Louise von Orleans, Jakobine von Holland; von Frau v. Paczkowska: Kaisermacht und Männerkraft; von Vogel: Carl II.

Heitere Dramen. Von Bauernfeld: Die Bekenntnisse, Bürgerlich und romantisch; von der Verfasserin von Lüge und Wahrheit: die Braut aus der Residenz; von Berger: die Bastille; von Blum: Capricciosa, des Goldschmieds Töchterlein; von Frau v. Weißenthurn: der erste Schritt, des Malers Meisterstück; von Töpfer: die Einfalt vom Lande, die weiße Pikesche; von Sieben die Häßlichste.

Nach dem Französischen: Größere Stücke: Don Juan von Oesterreich, von Bärmann; das Leben eines Ehrgeizigen, Sechszehn Jahre, die Söhne Eduards und Minister und Seidenhändler, von Marr.

Kleinere: Die Wahnsinnige, der Dachdecker, drei Frauen und Keine, eine Hütte und sein Herz, Glückskind und Unglücksvogel, das goldene Kreuz, Nach Sonnenuntergang, die Reise auf gemeinschaftliche Kosten, der Spion wider Willen.

Mithin 10 größere Stücke der ernsten Gattung; 11 Lustspiele; 5 grössere Uebersetzungen und 9 kleinere; zusammen 35 Neuigkeiten. *

Aus dem Frankfurter Repertoir glaube ich nachstehende Stücke als Neuigkeiten aufführen zu können:

Ernster Gattung: Albrecht Dürer, von E. v. Schenk; Guttenberg, von Mad, Birch-Pfeiffer; Christine von Schweden, von Vogel.

Heitere: Von Sieben die Häßlichste, von Angely; die Bastille, von Berger; der Ball zu Ellerbrunn und Ich bleibe ledig, von Blum.

Possen: Eulenspiegel, die Brunnenfahrt, die Quartierschule.

Uebersetzungen: Die Wahnsinnige, die Tochter des Geizigen, die Reise auf gemeinschaftliche Kosten, das goldene Kreuz, Rataplans Namenstag, Drei Frauen und Keine, das Testament einer armen Frau.

Mithin: 3 ernste, 4 heitere Stücke, 3 Possen und 7 Uebersetzungen; zusammen: 17 Neuigkeiten.

Ich will jetzt diese Zahlen zur bessern Uebersicht nebeneinander stellen:

---

*) Die mir aus Braunschweig zugekommenen Notizen enthalten in zwei Rubriken alle unter der jetzigen Regieführung zum Erstenmale gegebenen und neueinstudirten Stücke. Hierunter befinden sich nun aber alte Stücke von Dichtern, die bereits seit Jahrzehenden auf allen Repertoirs sind. Ich sah mich daher genöthigt, bloß diejenigen auszuwählen, die man nach zur Hand gehabten Vergleichungen als neu, mithin als eine Bereicherung des Repertoirs betrachten kann.

Neuigkeiten.

Originale ernster Gattung:

Wien.	Berlin.	München.	Dresden.	Hamburg.	Braunschweig.	Frankfurt.
1	6	4	4	3	10	5

Originale der heiteren Gattung;

4	11	11	13	16	11	7

Größere Dramen aus fremden Sprachen:

1	1	—	1	4	5	—

Kleinere Dramen aus fremden Sprachen:

10	10	4	11	10	9	7

Neuigkeiten in Summa:

16	28	19	29	53	35	17

Obige Originalstücke waren von folgenden Dichtern, die sich in folgenden Verhältnissen aufgeführt sahen:

	Wien.	Berlin.	München.	Dresden.	Hamburg.	Braunschweig.	Frankfurt.
Bauernfeld	2	1	1	—	2	2	—
C. Blum	2	2	—	1	—	2	2
F. Halm	1	—	1	—	—	—	7
E. v. Schenk	—	—	—	—	—	—	1
Raupach	—	6	—	1	2	1	—
Zedlitz	—	1	—	—	—	—	—
Verfasserin von Lüge und Wahrheit	—	2	2	2	1	1	—
Raimund	—	—	—	—	1	—	—
Töpfer	—	1	—	—	2	2	—
Zahlhaas	—	—	—	—	—	2	—
Angely	—	1	—	—	—	1	1
Ahrbeck	—	1	—	—	1	—	—
Maltiz	—	1	—	2	—	—	—
Holbein	—	—	—	—	—	1	—
Görner	—	1	—	—	1	—	—
Birch-Pfeiffer	—	—	3	2	—	3	1
Paczkowska	—	—	—	—	—	1	—
Elsholz	—	—	2	—	—	—	—
Müllner	—	—	—	—	1	—	—
Berger	—	—	1	—	2	1	1
Henriette Wilke	—	—	—	—	—	1	—
Devrient	—	—	1	—	—	—	—
Albini	—	—	1	1	1	—	—
Weißenthurn	—	—	—	—	—	2	—
Töpfer	—	—	1	—	—	—	—
Vogel	—	—	—	—	1	1	1
Ungenannte	—	—	1	2	2	—	2
Nestroy	—	—	1	1	2	—	1

	Wien.	Berlin.	München.	Dresden.	Hamburg.	Braunschweig.	Frankfurt.
Bäuerle	—	—	—	1	—	—	—
Costenoble	—	—	—	1	—	—	—
Carl	—	—	—	1	—	—	—
Adalbert v. Thale . .	—	—	—	1	—	—	—
Wolf	—	—	—	1	—	—	—

Stellen wir nun diese Namen und Zahlen mit denen der vergleichenden Uebersichten des ersten Jahrgangs zusammen, so finden wir:

Grillparzer, Hornbostel, Pannasch, Mansfeldt in diesem Jahre nicht wieder. Ebenso wenig: Römer, Kempelen, Castelli, Zimmermann, Albrecht, Feldmann.

Dafür aber begrüßen wir zum Erstenmale die Namen: Halm und Berger mit gelungenen Arbeiten, die eine fortdauernde Thätigkeit für die Bühne hoffen und wünschen lassen; die Namen Ahrbeck, Görner, Paczkowska, Wilke, finden wir gleichfalls zum Erstenmale, doch nicht eben vielversprechend. Mit Vergnügen nahmen wir wahr, daß des talentvollen Zahlhaas Stücke in Braunschweig zur Aufführung kamen, so wie auch, daß Maltiz sich wieder dem Theater zuwendet und in Berlin und Dresden eine ermunternde Aufnahme gefunden hat.

Die in dieser Uebersicht aufgenommene größere Anzahl von Theatern hat im Ganzen auch eine größere Menge von Dichternamen verursacht, da sie jedoch nicht erheblich für unsern Zweck genannt werden können, so dürfen wir sie hier mit Stillschweigen übergehen.

Zu bemerken ist, daß Raupach in Berlin mit 6 neuen großen Stücken prangt, während Wien und München kein Einziges von ihm gegeben haben. Frankfurt brachte ebenfalls nichts von ihm zur Aufführung, während er in Dresden und Braunschweig nur mit einem, in Hamburg, das so viel des Neuen giebt, nur mit zweien angeführt ist. Es darf hier nun wohl ohne Rücksicht ausgesprochen werden, daß Raupachs Werke eigentlich außerhalb Berlin kein Publikum gefunden haben, und daß er von allen Repertoirs verschwunden seyn wird, sobald er in seiner rastlosen Thätigkeit, womit er eine Zeit hindurch die Schauspieler in Athem zu erhalten wußte, nachläßt. Ich glaube, daß dieser Zeitpunkt eingetreten ist.

Mad. Birch-Pfeiffer, die wir im vorigen Jahre in Berlin und München mit der bescheidenen Zahl 1 fanden, erblicken wir dieses Mal mit der Zahl 3 in München und Braunschweig, 2 in Dresden und 1 in Frankfurt. Es sind dies Stücke, welche die Verfasserin mit Glück für das Königsstädtische Theater in Berlin, während ihres Gastspiels, geschrieben hat. Zu bemerken ist, daß das Hofburgtheater in Wien sich darin consequent zeigt, keines dieser Dramen zur Aufführung zu bringen.

Die Verfasserin von Lüge und Wahrheit, die in ihrem Incognito fest beharren will, obgleich es von hundert Seiten bereits enthüllt ist, gefällt sich darin, eine Suite von modernisirten Schilderungen in dem Geschmacke Ifflands der Bühne zu schenken, die sich einer günstigen Aufnahme erfreuen. Wir finden sie in diesem Jahre in Wien nicht, in Berlin aber wieder mit 2, ebenso in München und Dresden mit 2, in Hamburg und Braunschweig mit 1 Stücke.

Bauernfeld ist nur in Dresden und Frankfurt mit seinen Neuigkeiten zurückgewiesen worden; Töpfer in Wien, München, Dresden und Frankfurt; Carl Blum wurde von München und Hamburg refüsirt.

Einen sehr großen Theil des Bedarfs lieferten verhältnißmäßig auch in diesem Jahre wieder die Uebersetzer.

Wien gab 11 Uebersetzungen, Berlin gleichfalls 11, München 5, Dresden 13, Hamburg 14, Braunschweig 14, und Frankfurt 7.

Die Namen der Uebersetzer sind: Kurländer, Koch, Castelli, Angely, Harrys, Blum, Genée, Cosmar, Hell, Marr, Kettel u. s. w. Zwei davon, Kurländer und Angely, sind gestorben.

Von ältern Stücken, die im Allgemeinen als von den Repertoirs verschwunden, angenommen werden können oder solchen die nur sehr selten gegeben werden, finden wir folgende vor:

In Wien: Parteiwuth, von Ziegler; Verstand und Herz, von Steigentesch; die Jäger, von Iffland; Bürgerglück, von Babo; der verbannte Amor und der Vielwisser, von Kotzebue; Welche ist die Braut und die beschämte Eifersucht, von Mad. Weißenthurn.

Man meldet mir übrigens von dorther als eine Merkwürdigkeit, die jedoch leicht zu begreifen ist, daß die meisten ältern Stücke in der Regel mehr gefielen als die neuen.

In Berlin: die buchstäbliche Auslegung der Gesetze, von Brömel; der Mann im Feuer*, die Schuld, von Müllner; der Wollmarkt, von Clauren; die Lotterielisten, von Klähr; der Jurist und der Bauer, von Rautenstrauch; die deutschen Kleinstädter, von Kotzebue; die Schachmaschine, von Beck, das Gut Sternberg, von Mad. Weißenthurn; die Aussteuer, von Iffland; überdies noch das Landhaus an der Heerstraße, die Brandschatzung, von Kotzebue; die Gouvernannte, von Körner; der Verräther, von Holbein u. s. w. Die buchstäbliche Auslegung der Gesetze, von Brömel, und der Mann im Feuer wurden oft wiederholt; an einem Abende sah man Jurist und Bauer, von Rautenstrauch und den reisenden Student von Weidmann, eine Vorstellung, wobei die Enkel sich wahrscheinlich eben so ergötzt haben, als weiland ihre Großväter. Beide Stücke sind in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entstanden.

In München: Babo's Otto von Wittelsbach, der, so lange Eßlair wirkt hier noch — und mit Recht — stereotyp bleiben wird; die von Schiller hinterlassenen Scenen des Demetrius, ohne die verfehlte Ausführung eines Herrn von Maltiz, der nicht mit dem bekannten G. A. von Maltiz zu verwechseln ist; der Spieler, die Jäger, von Iffland; Menschenhaß und Reue, Abbé de l'Epée und die Verwandtschaften, von Kotzebue; Merope, von Gotter; Ariadne auf Naxos von Brandes; Fluch und Segen, von Houwald; das Räthsel, von Contessa; der Essighändler, von Vogel; Clementine, von Mad. Weißenthurn.

In Dresden: Der Schwätzer, Erinnerung, der Spieler, die Mündel, von Iffland; der Vetter aus Bremen, Hedwig, von Körner; beschämte Eifersucht, das letzte Mittel, von Mad. Weißenthurn; das Räthsel, von Contessa; Pagenstreiche, die Kleinstädter, das getheilte Herz, Wirrwarr, die deutsche Hausfrau, Bayard, der Wildfang, von Kotzebue; Graf von Essex, von J. G. Dyk; * Don Gutierre, der Bürgermeister von Saardam; der

* Nicht von F. L. Schmidt in Hamburg, wie man gewöhnlich annimmt. Der Verfasser ist unbekannt.

Mann im Feuer, ** des Herzogs Befehl, der beſte Ton, von Töpfer; der Amerikaner, von Vogel; die Kleinigkeiten, von Steigentesch; Lenore, von Holtey; die drei Wahrzeichen, von Holbein.

In Hamburg: Die Läſterſchule, der Jude, der Stadtrichter von Saardam, das Teſtament des Onkels, das Dorf im Gebirge, der Rehbock, die Kreuzfahrer, die ſilberne Hochzeit, Johanna von Montfaucon, von Kotzebue; das Gut Sternberg, von Mad. Weißenthurn; der Lügner und ſein Sohn, der Hausverkauf, Hedwig, von Körner; die unterbrochene Whiſtparthie, von Schall.

In Braunſchweig: Clementine, das letzte Mittel, von Mad. Weißenthurn; Dienſtpflicht, die Jäger, von Iffland; Hedwig, von Körner; des Haſſes und der Liebe Rache, der Rehbock, die eiferſüchtige Frau, die Klingsberg, Johanna von Montfaucon, der Taubſtumme, Bayard, Wirrwar, von Kotzebue; das Mädchen von Marienburg, von Kratter; Partheienwuth, von Ziegler; der Tagesbefehl, Schein und Seyn, des Königs Befehl, von Töpfer; die Grabesbraut, der Falkenſtein, Moſes, von Klingemann; die Macht der Verhältniſſe, die beiden Galeerenſclaven, von Robert; die drei Wahrzeichen, von Holbein; der Wollmarkt, der Bräutigam von Mexico, von Clauren; der Juriſt und der Bauer, von Rautenſtrauch; der Lügner und ſein Sohn, die Vertrauten, die großen Kinder, die Onkelei von Müllner; der Puls, von Babo; das Räuſchchen, von Brezner; der Schneider und ſein Sohn, von Schröder; die ſchelmiſche Gräfin, von Immermann; die Whiſtparthie von Schall; der Wittwer, von Deinhardſtein; das öffentliche Geheimniß, die ſeltſame Audienz von Lippert.

In Frankfurt: Der leichtſinnige Lügner, von Schmidt; Pagenſtreiche, die deutſchen Kleinſtädter, die Kreuzfahrer, Pachter Feldkümmel, Johanna von Montfaucon, das Intermezzo, Eduard in Schottland, der geſpenſtiſche Barbier, das Epigramm, von Kotzebue; der Nachtwächter, Zrini von Körner; die Macht der Verhältniſſe, von Robert; das Duell-Mandat, der Amerikaner, von Vogel; des Königs Befehl, von Töpfer; der Lügner und ſein Sohn, die Soldaten von Arreſto, Heinrich v. Jugendjahre, der König von Geſtern, von St. Schütze; der Doppelpapa, von Hagemann; Fluch und Segen, von Houwald; das letzte Mittel, von Mad. Weißenthurn; das Räuſchchen, von Brezner; die drei Wahrzeichen, von Holbein; die Entdeckung, von Steigentesch; der ſchwarze Mann, von Gotter; die Laune des Verliebten, von Göthe; die Vertrauten, von Müllner; die Entführung, von Jünger; Abellino, von Zſchokke; Julius Cäſar, von Shakespeare.

Zu bemerken iſt, daß Kotzebue, der in Wien, Berlin und München faſt gar nicht mehr gegeben wird, in Dresden, Hamburg, Braunſchweig und Frankfurt noch immer zur Unterhaltung des Publikums bedeutend beitragen muß, und daß man ſelbſt Stücke wie Bayard, die Kreuzfahrer, Johanna von Montfaucon, der geſpenſtiſche Barbier und die Pagenſtreiche giebt; Klingemann erhält ſich nur noch auf dem Braunſchweiger Theater, dem einſtmaligen Bereiche ſeines dramaturgiſchen

---

* Ich mag bei dieſer Gelegenheit die Bemerkung nicht unterdrücken, daß dieſe alte Bearbeitung des Eſſex viel werthvoller iſt als die neuere von M. von Colin, die ſich durch die unleidlichen Schönredner, die gern Tiraden in Verſen von ſich geben, faſt bei allen Theatern Bahn gebrochen hat, und es jener in nichts zuvorthut als in der Langweiligkeit.

** Mit demſelben Beifall wie in Berlin. Ein Fingerzeig wohin unſere jungen Dichter ihre Geſchoſſe zu richten haben, um den Geſchmack des deutſchen Publikums zu treffen.

Wirkens; Körner dient noch als Lückenbüßer hie und da mit seinen kleinen Dramen, den ungeheuerlichen Zrinn finden wir noch in Frankfurt; Iffland ist in Wien und Berlin nur noch mit einem Stücke, in München und Dresden mit zweien, in Braunschweig mit dreien angeführt, in Hamburg und Frankfurt, wo sich übrigens treffliche Darsteller seiner Rollen vorfinden, erblicken wir ihn gar nicht. Es ist mithin wohl von ihm anzunehmen, daß er nicht mehr nach dem Geschmacke des jetzigen Theaterpublikums ist; Clauren spukt selbst noch in Berlin; und Braunschweig, wo das Repertoir die bunteste Musterkarte von Neuem und Altem, Gutem und Schlechtem bietet, kommt sein Name auch noch mit zwei seiner Sächelchen vor. Houwald und Müllner tauchen hie und da vor unsern Blicken einzeln auf, sie die einst auf allen Bühnen herrschten. Ist es nicht traurig um eine solche Herrlichkeit von kaum zehn Jahren? Was ist Unsterblichkeit? — Babo's gediegene Arbeiten, der Puls, Otto von Wittelsbach, selbst das alte Bürgerglück sieht man mit Vergnügen sich auf den Repertorien erhalten. Auch ist es recht und billig, daß die Bühnen ältere Stücke solcher Dichter, die noch im rüstigsten Wirken für sie begriffen sind, wie Frau von Weißenthurn, Töpfer, u. s. w. von Zeit zu Zeit wiederholen.

Als Merkwürdigkeit verdient angeführt zu werden, daß Frankfurt ein zu seiner Zeit berühmtes Stück, dessen Ruf jedoch jetzt an das Lächerliche grenzt, nicht neu zu beleben verschmähte: den Abellino (!) von Zschokke. Eben so gab diese Bühne auch die veralteten Soldaten von Arresto, worin allerdings ein Paar sogenannte schöne Rollen sind. Das nenn' ich doch fleißig in Rumpelkammern stöbern!

Um gerecht zu seyn, muß hier aber als Verdienst angeführt werden, daß das allerliebste zarte Spiel von Göthe: die Laune des Verliebten, auch auf der Frankfurter Bühne neben Hampelmänner und Consorten seinen Platz fand und wahrscheinlich durch das Spiel der trefflichen Lindner als Egle verherrlicht worden ist. Es ist nicht mehr als billig, daß so etwas in der Vaterstadt unseres größten Dichters ausgeführt werde.

Als Antiquitäten von Werth, wahren und ächten Modestücken à la Pompadour, bezeichne ich noch: Merope und Ariadne auf Naxos auf dem Münchener Theater; der Schwätzer in Dresden; die Lästerschule in Hamburg; das Räuschchen von Brezner und die seltsame Audienz von Lippert in Braunschweig.

Wenn wir nur mit flüchtigem Blicke diese Repertoirs überschauen, so erstaunen wir billig bei der Menge von Namen und begreifen nicht wie man bei solchem Ueberfluß von Armuth sprechen will. Bei genauerer Untersuchung entschwindet aber zu bald diese Täuschung. Die meisten der hier angeführten Bühnen ziehen die Namen herbei, in ihrer Verzweiflung das nach Neuigkeiten stets hungrige Publikum nicht befriedigen zu können. Es ist ein Haschen und Jagen ohne Zweck und Ziel; sie wollen nur bunt und mannichfaltig erscheinen, jeden Theater-Abend ihr Pensum abspielen, nichts weiter, aber sie können sich's im Innern nicht verhehlen, daß sie außer Shakespear, Göthe, Schiller, Lessing und Kotzebue eigentlich kein Repertoir für längere Dauer besitzen. Wie aber jetzt diese Dinge bestellt sind, so scheint bei den Meisten die Wahl nur von einem Griffe in einen Sack mit Erbsen abzuhängen, ein begründetes Urtheil waltet dabei nicht vor, und der Besuch der meisten deutschen Theater kann füglich nur noch den Genuß einer wohlassortirten Leihbibliothek gewähren, die einem lesegierigen Menschenkinde die ganze Masse von Lesefutter schnell hintereinander zu verschlingen gibt.

Wenn dieses irgend eine Bühne in ihrer Unfehlbarkeit als einen Vorwurf betrachten könnte, so weiß ich im Voraus was sie erwidern würde.

Erſtens: es ſind Rückſichten zu nehmen, von denen der zudringliche Controleur nichts begreift, und die man nicht nöthig hat ihm begreiflich zu machen; Zweitens: es giebt Krankheitsfälle die das beſte und gewählteſte Repertoir umſtoßen, und die dem Controleur wohl auch zu ſchaffen machen würden; Drittens: viele treffliche Stücke ſind bei dieſer oder jener Bühne nicht zu beſetzen, und müſſen daher ohne Weiteres liegen bleiben; Viertens: die Maſſe der guten Stücke iſt nicht ſo groß um allein aus ſolchen das Repertoir des ganzen Jahres zu bilden.

Auf alle dieſe Widerlegungen habe ich nur eine einzige Antwort in Bereitſchaft: „Es iſt eben nicht leicht ein Theater mit dem rechten Anſtand, der Literatur wie der Kunſt gegenüber, zu leiten.“

Was die zu nehmenden Rückſichten ſind, welche das Repertoir beengen ſollen, ſo ſind ſie mit etwas Scharfſinn und Gewandheit gewöhnlich ſehr bald beſeitigt. Oft gehört nicht einmal ſo viel dazu. In dem einen Staate wird aus dem Grafen Benjowsky, ein Graf Bentowsky gemacht, weil eine Familie jenes Namens im Lande lebt, hier wird ein Beamtentitel verändert, dort ein Verwandtſchaftsverhältniß. Selbſt die freien Städte verwandeln jeden Bürgermeiſter in einen Stadtrichter oder Schultheißen, und die Günſtlinge von Mad. Birch-Pfeifer heißen in Dresden Gunſt und Liebe und die bekannte Geſchichte ſpielt an einem nordiſchen Hofe ohne nähere Bezeichnung. So geht man Hinderniſſen aus dem Wege, die beim rechten Lichte beſehen, keine ſind und nur als Deckmantel zu Entſchuldigungen und Ausflüchten dienen können.

Den ſchädlichen Einfluß der Krankheitsfälle bricht man durch die Anſtellung von Doubles. Man ſage nicht, daß kein Geld dazu vorhanden iſt. Bei den Hoftheatern iſt im Verhältniß enorm viel Geld vorhanden, wenn man es zum wahren Beſten der Kunſt und des Publikums anwenden will. Man zerſplittere nur nicht das Geld. Man bedenke, daß dieſes mächtige Mittel mit ganz beſonderer Weisheit gehandhabt werden muß. Man zeige nur einmal eine feſte Richtung bei der Anwendung deſſelben. Man rechne es ſich zur Sünde an, ſchweres Geld für ein Gaſtſpiel hinzugeben, das Niemand Vergnügen ſchafft; man mache keine unnützen Verſuche, man lege keinen Werth darauf, ob die Statiſten grüne oder rothe Röcke anhaben und noch weniger laſſe man ſie mit Goldtreſſen verbrämen, man überzeuge ſich endlich davon, daß dies keinem Theaterbeſucher Vergnügen macht, daß die Kunſt nichts dabei gewinnt, und daß es ſündhaft ſey, mit anvertrautem Gelde bloß ſeiner eigenen Eitelkeit zu fröhnen; mit einem Worte: man begreife ſeine Stellung und glaube nicht, daß Schauſpielhaus, Künſtler, Kunſt, Publikum, Alles nur des Theaterdirectors, wegen da ſey, ſondern daß der Fall vielmehr umgekehrt anzunehmen ſeyn dürfte. Man habe ſchließlich einmal ein Gewiſſen und höre auf, unverantwortliche Mißgriffe und Irrthümer vor ſich ſelbſt zu beſchönigen.

Wenn man wahrhaft treffliche Stücke bei einer Bühne nicht zu beſetzen im Stande iſt, ſo ſorge man ja dafür, das Perſonal zu complettiren und ſcheue keine Opfer. Vor allen Dingen beſtrebe man ſich, alle Fächer würdig ausgefüllt zu haben und dulde nicht Mängel und Lücken Jahre lang zum größten Nachtheil der übrigen Künſtler, die dadurch abgehalten werden, in ihren vornehmſten Rollen ſich zeigen zu können. Man ſage nicht, daß es ſchwer und oft nicht möglich ſey gute Mitglieder für fehlende Fächer zu haben. Junge Talente finden ſich überall leicht, und es iſt die Sache eines tüchtigen Dramaturgen, ihre Fähigkeit richtig zu erkennen und ihnen den gehörigen Platz anzuweiſen. Man darf nicht immer nach großen Namen gehen, die ſich von ſelbſt empfehlen, oft

aber noch weniger nach ſolchen, die von andern empfohlen werden: ſondern man prüfe ſelbſt und entſcheide dann. Freilich muß man ſich aber hier eines freien und unbefangenen Kennerblicks bewußt ſeyn. Eine kleine Reiſe im Sommer würde in dieſer Hinſicht oft wunderbare Reſultate bewirken. Wie viele tüchtige junge Leute verkümmern hier oder dort bei kleinen Bühnen, Wandertruppen, in Bädern, in Scheunen und Wirthsſtuben, wo das Podium auf Fäſſern liegt. Solche Leute ſpielen Helden, Tyrannen, Liebhaber, Intrigants, Gecken, und zerarbeiten ſich dabei daß es ein Gräuel iſt, aber auf einer andern Stelle, im beſcheidenen Rollenfache, würden ſie unter gehöriger Anleitung die vollſte Befriedigung erwecken, und ſich glücklich ſchätzen, durch die Anſtellung bei einem ſoliden Theater ihrer Nahrungsſorgen quitt zu werden. Man ſuche nur einmal ernſtlich um zu finden, und überlaſſe nicht Alles bloß dem blinden Zufall, der in dieſem Augenblick bei dem deutſchen Theater im Allgemeinen das Scepter führt, und Repertoir, Perſonal, kurz die ganze Kunſt mit allen vier Winden zuſammenweht. Alle wahrhaft großen Bühnendirectoren haben es verſtanden auf ſolche Weiſe ſich ein Perſonal, wie ſie es brauchten, ergänzend zu bilden.

Iſt endlich die Maſſe der guten Stücke nicht ſo groß, um allein aus ſolchen das Repertoir des ganzen Jahres zu bilden, ſo iſt es die nächſte Pflicht dafür zu ſorgen, daß die Maſſe groß genug werde. Es iſt geradezu unverantwortlich, die Theater-Abende lediglich zu einer Zeittödtung herabzuwürdigen, da ſie doch nach den weiteſten Begriffen den edelſten Zeitvertreib bilden ſollten. Weit entfernt hier die moraliſche, ſchon oft beſtrittene Seite der Schauſpielkunſt anzuregen, und ihr mithin ihre heiligſten Rechte erobern zu wollen, bemerke ich bloß daß ein, von ſchwer beſoldeten Künſtlern, in einem feſtlich beleuchteten Local und mit großem Apparate von Koſten und Mühen vorbereitetes und dargebotenes Schauſpiel nicht dazu beſtimmt werden darf, zwiſchen Punſch und kalter Küche, Geſchwätz und Zoten, als aushelfende Nebenſache betrachtet zu werden. Und iſt dieſes nicht unter ſieben Theaterabenden wenigſtens viermal der Fall? Es heißt dann: „Ich gehe in's Theater, wie ich in's Kaffeehaus gehe.“ Und wer Bier, Tabak, Politik, oder literariſches Geträtſch wirklich drei Stunden lang zu entbehren im Stande iſt, entſchließt ſich dann wohl zu einem Abonnement. —

Um nun dem gerügten Mangel abzuhelfen und dem ganzen Beſtande dadurch eine andere Geſtalt zu geben, ſey man auf das eifrigſte bemüht, Stücke herbeizuſchaffen, die mehr als ephemeren Werth haben und ſie in ſolcher Zahl in Bereitſchaft zu haben, daß man nicht nöthig hat alte Geſchichten, die zum Ueberdruß geſehen wurden, ſtets ſeinen Gäſten wieder aufzutiſchen, oder Neuigkeiten, die man nur als ſolche ein- oder zweimal vorführen kann, eine ſtete Wiederkehr auf der Wochenaustheilung zu geſtatten, oder gar Stücke zu dulden, von deren Unwerth man überzeugt iſt, und die man bloß aus Noth und Drang wiederholt.

Alle großen Schauſpieldirectoren ſeit Shakespeare haben in dieſer Hinſicht ſtets am fruchtbarſten gewirkt. Er ſelbſt, Beaumont, und Fletcher, Schröder, Iffland, Kotzebue, Göthe und Schiller und wie viele andere noch haben eingeſehen, daß ohne neue, gute Stücke kein Theater zu führen ſey. Iſt es jetzt der Fall, daß die Bühnenvorſtände nicht im Stande ſind ſich ſelbſt die Stücke zu ſchreiben, ſo ſehen ſie wenigſtens, ſich die Talente hiezu anzueignen. Haben ſie auch keine ſelbſtſtändig ſchaffenden Talente in der Nähe ſo ſollten ſie doch wenigſtens in den Fundgruben älterer dramatiſcher Dichtkunſt nachforſchen laſſen um daraus das Beſte und Geeignetſte für ihre Zwecke wieder mobil zu machen. So wirkten Schreivogel, Schmidt in Hamburg und Andre.

Man muß jedoch vor allen Dingen und mit Bestimmtheit annehmen können, daß der Bühnenvorstand überhaupt Einsicht habe und nicht etwa mit einer Idiosyncrasie gegen Dichter und ihre Werke behaftet sey. Aber auch dieses ist denkbar.

Die spanische, englische und französische ältere Literatur bietet noch einen unerschöpflichen Quell von Stoffen, die zeitgemäß zu bearbeiten wären, wie Schröder es mit Fletchers Rule a wife, Beck mit Shakespeare's Much ado about nothing, Schreivogel mit Moreto's El desden con el desden, und eine Menge Anderer noch mit ähnlichen Stücken gemacht haben; Stille Wasser sind tief, die Quälgeister, Donna Diana, verdanken wir diesen Bestrebungen.

Nicht nur böte der überreiche Lope de Vega, so wie Shakespeare und seine Zeitgenossen eine noch reichlich strömende Ausbeute, sondern der alte Franzose Legrand, Gherardi in seinem Théâtre italien, die neueren Sedaine, Favart und Beaumarchais lieferten theils ganz fertige Stücke, theils gute Ideen, die als Gerüste trefflich zu Statten kämen, zeitgemäße Witze, Empfindungen und Gruppirungen um dieselben zu placiren.

Eine Hauptstörung des Repertoirs bewirkt übrigens das deutsche Gastspiel. Ich nenne es so, weil dieses Unding bei keiner Bühne des Auslandes angetroffen wird. Ein Gastspiel ist zulässig wenn man dadurch irgend eine künstlerische Eminenz seinem Publikum bekannt machen will. So das Gastspiel der Pariser Matadore in den Provinzen Frankreichs, welches dadurch noch höhere Bedeutung gewinnt, daß die Pariser Künstler stets alle neuen Rollen schaffen, mithin die Provinz, Künstler wir Zuschauer, dann erst das Vorbild zu sehen bekommen, das lebendige Gesetz, wornach sich Jeder zu richten hat. In Deutschland mögen so Talente auf Gastrollen gehen, deren Ruhm allgemein verbreitet ist, und die dem Publicum, vor dem sie sich zeigen neben dem Genusse auch noch Belehrung in Sachen des Urtheils gewähren. Man wende mir nicht ein, daß man erst durch die Gastrollen zu einem allgemein ausgebreiteten Ruhm gelangen könne; wie Viele gibt es denen die Gelegenheit an den ersten Bühnen zu gastiren nie fehlte, und die eben so unberühmt als unbedauert zu ihrem heimischen Kunstheerde wieder zurückkehrten.

Betrachten wir einmal was unsere hier in Erwägung gezogenen Bühnen in diesem Jahre für Gäste aufnahmen, und suchen wir auch hier ein Resultat zu gewinnen.

Das Wiener Hoftheater befolgte hauptsächlich das Rekrutirungssystem bei den von ihm bewilligten Gastspielen. Zuerst Herr und Madame Rettich, die engagirt wurden, dann Mad. Brede aus demselben Grunde; diese Gastrollen darf man richtiger mit Debüts bezeichnen. Zwei Berühmtheiten: Demoiselle Charlotte Hagn aus Berlin und Herr Emil Devrient aus Dresden, mögen die Gattung des auch im Auslande sanctionirten, oder eigentlichen Gastspiels bezeichnen. Die Ursachen des Auftretens der Herren Riehm aus St. Petersburg, Woller und Remmark aus Grätz, Bolzmann aus Cassel und Rott aus der Josephstadt scheinen uns in dem Wunsche gelegen zu haben, für ein untergeordnetes Fach, etwa das der komischen Bedienten, wie sie Cache und Wothe spielte und spielt, einen Ersatzmann zu finden. Das Auftreten der Dem. Herbst aus Prag wage ich hier jedoch nicht zu erklären, da ähnliche Versuche mit dieser Schauspielerin schon früher erfolglos geblieben waren.

In Berlin gastirten: Herr Müller aus Riga in Carlos und ähnlichen Rollen, Herr Heidewaldt aus Strelitz als Hans Sachs, Herr Lucas aus Wien als Don Cesar u. s. w. Wie es scheint war man bemüht, einen ersten Liebhaber zu gewinnen, und gab es auf als kein günstiger Erfolg sich zeigte und

frühere Verbindungen für die Zukunft bestehend blieben. Seit Seydelmann gastirte in Berlin kein Künstler erster Größe im Schauspiel.

In München spielten: Mad. Birch-Pfeiffer, ein heimischer Gast, die bei solcher Gelegenheit ein neues Stück von sich in die Scene setzt, oder irgend eine Lücke zu füllen so gefällig ist; die Herren Raimund, als Eminenz, und die Herren Remmark und Börner als sogenannte Local-Komiker, für die bei dem Münchner Publikum stets große Vorliebe herrscht.

In Stuttgart sahen wir: Mad. Schulze, als Anstandsdame und tragische Mutter, ohne Erfolg, Mad. Lange in demselben Fache, mit großem Beifall. Beide spielten, um einen Platz an unserer Bühne einzunehmen, welcher der Mad. Lange zu Theil wurde. Dem. Heigel, Dem. Eck, Mad. Wittmann, Dem. Leißring, zeigten sich um die Stellen der jugendlichen Liebhaberin zu erhalten, welche der Mad. Wittmann zuerkannt wurde. Herr Remmark spielte zur Ergötzung des Publikums einige Wiener Possen, und Herr Marr, ein in seiner Art sehr schätzbarer Künstler, wurde zu einem Gastspiele berufen, das zu den verschiedenartigsten Gerüchten Veranlassung gab und dessen Grund noch nicht enträthselt ist. Wollte man Seydelmann schaden, oder seinem Werthe eine Folie unterlegen? Wer weiß es?

In Dresden gastirten: Herr Görner als Shylock, Lorenz Kindlein, Franz Moor u. s. w.; Herr Stölzel, als Schwätzer, der engagirt wurde; Herr Schöpe als Wallenstein; Herr Peters als Komiker; Herr Koch desgleichen, der engagirt wurde; Madame Hüray, in alten und koketten Rollen; Mad. Lange, welche in Stuttgart engagirt wurde; Herr Mäder in alten Rollen. Herr Weymar und Dem. Bauer betraten als engagirte Mitglieder in Debütrollen die Bühne, ohne ihr bewährtes Talent einer vorläufigen Prüfung zu unterwerfen. Nur Mad. Haizinger erfreute durch ein Gastspiel im eigentlichen Sinne, wie wir es wünschten, ihre zahlreichen Verehrer.

In Hamburg waren zum Gastspiel zugelassen: Herr Marr in den bekannten Rollen Devrients u. s. w. Herr Meyer aus Carlsruhe im Liebhaberfache; Herr Döring in Rollen Devrients, der engagirt wurde. Mad. Räder in alten Rollen; Herr Dahn, früheres Mitglied des Hamburger Theaters in ersten Liebhabern, Herr Greenberg aus Detmold; Dem. Schmidt aus Detmold; Dem. Wolf aus Bremen, und endlich Herr Raimund, ein Liebling des Publikums in seinen Stücken.

In Braunschweig spielten: Herr Ballmann aus Leipzig; Dem. Rospini, eine Anfängerin, welche engagirt wurde; Herr Carl Devrient; Herr Meaubert, Komiker; Herr Jost aus Hamburg in Rollen des alten Devrient, während Herr Marr in Stuttgart gastirte; Herr Hendrichs aus Frankfurt am Main.

In Frankfurt: Herr Rottmayer aus Cassel in Liebhaberrollen; Herr Hölken aus München, Helden; Herr Meisinger aus Cöln, Komiker; Herr Pollert, Dem. Esenwein.

Wir wollen jetzt noch zum Schlusse die Leistungen der Oper überschauen.

Das Wiener Burg-Theater, das sich bekanntlich nur dem Schauspiel widmet, bleibt hier ausgeschlossen.

In Berlin gab man:

Mozart, zehnmal; viermal Don Juan, viermal die Zauberflöte, zweimal Cosi fan tutte, und zweimal Figaro.

Beethoven, viermal Fidelio.

Cherubini, zweimal Lodoiska.

Paer, zweimal Sargines.

Weigl, einmal die Schweizerfamilie.

Solié, zweimal das Geheimniß.

Hummel, zweimal Fanchon.

Mehul, sechsmal Joseph.

Paesiello, fünfmal die Müllerin.

Boieldieu, fünfmal; zweimal die weiße Dame, dreimal Johann von Paris.

Weber, eilfmal; siebenmal den Freischütz, viermal Oberon.

Bellini, sechsmal; dreimal die Capuletti und Montecchi; dreimal die Puritaner.

Herold, zweimal Zampa.

Spohr, zweimal Jessonda.

Spontini, zehnmal; fünfmal die Vestalin, dreimal Cortez, zweimal Nurmahal.

Rossini, sechsmal; viermal den Barbier, zweimal Othello.

Meyerbeer, viermal Robert.

Auber, sechszehnmal; fünfmal Fra Diavolo, zweimal die Stumme, sechsmal das eherne Pferd, einmal Gott und Bajadere, der Maurer, und in französischer Sprache le Concert à la cour.

Lindpaintner, dreimal das Rosenmädchen.

Blum, zweimal der Kapellmeister und die Primadonna.

Pixis, zweimal die Sprache des Herzens.

Taubert, zweimal die Kirmes.

Thrun, zweimal Trilby.

In allem Werke von dreiundzwanzig Componisten.

Marschner, Reisiger, Wolfram, Hummel, Winter und Gluck, die im vorigen Jahrgange angeführt werden konnten, fehlen dießmal, dafür haben wir: Cherubini, Paer, Weigl, Solié. Das Repertoir der Oper ist wieder sehr reichhaltig und lobenswerth.

In München: Mozart: Figaro, Don Juan, Zauberflöte und Entführung. — Beethoven: Fidelio. — Mehul: Joseph. — Weigl: Schweizerfamilie. — Boieldieu: die weiße Dame. — Weber: der Freischütz. — Bellini: Norma, Seeräuber, Capuletti und Montecchi. — Herold: Zampa. — Spohr: Jessonda. — Spontini: Vestalin. — Rossini: Moses, Othello, Barbier, Tell. — Meyerbeer: Robert. — Auber: Maskenball, Stumme, Fra Diavolo. — Marschner: Templer und Jüdin. — Chelard: Hermannsschlacht.

In allem Werke von fünfzehn Componisten. Sechs mehr als im vorigen Jahre.

In Dresden: Mozart, neunmal; Titus fünfmal, und Don Giovanni (in italienischer Sprache) dreimal, die Zauberflöte einmal, wobei zu bemerken, daß Titus zum erstenmal gegeben wurde.

Spohr, dreimal Jessonda.

Marschner, einmal Templer und Jüdin.

Kreuzer, einmal Nachtlager in Granada.

Mehul, einmal Joseph.

Solié, das Geheimniß einmal.

Weber, sechsmal Freischütz, einmal Oberon.

Boieldieu, viermal die weiße Dame.

Meyerbeer, zweimal Robert.

Herold, dreimal Zampa.

v. Miltiz, zweimal der Condottiere.

Auber, dreizehnmal. Dreimal Fra Diavolo, viermal die Stumme, viermal das eherne Pferd, einmal der Schnee und einmal Leſtocq.

Raſtrelli, ſechsmal Bertha von Bretagne.

Roſſini, zwanzigmal. Sechsmal der Barbier, einmal Othello, dreimal Semiramide, einmal Tancredi, fünfmal Maometto II, viermal la Donna del Lago. (Letztere italieniſch.)

Bellini, vierzehnmal. Siebenmal la Sonnambula, viermal i Capuleti, dreimal Norma. (Sämmtlich italieniſch.)

Wenzel Müller, einmal die Schweſtern von Prag.

In Allem Werke von fünfzehn Componiſten.

In Hamburg: Mozart, zehnmal. Don Juan dreimal, Belmonte und Conſtanze viermal und Figaro dreimal.

Mehul, einmal: Je toller je beſſer.

Weber, achtmal. Freiſchütz dreimal, Oberon fünfmal.

Spohr, einmal Fauſt.

Boieldieu, viermal die weiße Dame, einmal Johann von Paris.

Gretry, dreimal Richard Löwenherz.

Hiller und Standfuß, der luſtige Schuſter.

Paer, Sargines.

Salieri, Tarar dreimal.

Spontini, Cortez dreimal.

Roſſini, zwölfmal. Zweimal Armida, viermal Barbier, zweimal Othello, zweimal Tancred, Belagerung von Corinth und Tell, jede einmal.

Herold, Zweikampf drei- und Zampa einmal.

Bellini, dreißigmal. Die Nachtwandlerin eilfmal, Norma achtmal, die Capuleti ſiebenmal, die Seeräuber zweimal, Anna Bolena einmal, und eine Gedächtnißfeier aus einzelnen Akten ſeiner Opern zuſammengeſetzt.

Meyerbeer, fünfmal Robert.

Auber, fünfundzwanzigmal. Guſtav zehnmal, die Stumme viermal, Leſtocq viermal, der Maurer zweimal, das eherne Pferd fünfmal.

Gläſer, des Adlers Horſt viermal.

Blum, der Kapellmeiſter und die Sängerin.

Pixis, die Sprache des Herzens.

Pygmalione von verſchiedenen Meiſtern.

In Allem Werke von achtzehn Componiſten.

In Braunſchweig: Mozart, dreimal Don Juan, die Entführung und die Zauberflöte jedes einmal, zuſammen fünfmal.

Beethoven, zweimal Fidelio.

Spohr, zweimal Jeſſonda.

Gretry, Richard Löwenherz.

Salieri, Axur (Tarar).

Meyerbeer, Kreuzritter in Egypten, Robert fünfmal.

Gläſer, des Adlers Horſt achtmal.

Auber, Fra Diavolo ſechsmal, die Falſchmünzer dreimal, Guſtav achtzehnmal, die Stumme zweimal, der Schnee zweimal, das eherne Pferd (Zauberpferd) viermal, Leſtocq dreimal, die Verlobte (Braut) dreimal, Maurer und Schloſſer. In Summa zweiundvierzigmal.

Weber, der Freischütz und Oberon.

Wenzel Müller, das neue Sonntagskind.

Herold, Maria dreimal, der Zweikampf sechsmal, Zampa sechsmal, Ludovic. Sechszehnmal in Summa.

Rossini, der Barbier einmal, Othello zweimal, Tell und Armida einmal, fünfmal in Summa.

Bellini, Norma dreimal, Montecchi und Capuleti neunmal; zwölfmal in Summa.

Mehul, Joseph.

Halevy, die Jüdin fünfmal.

Frenzel, Carlo Fioras zweimal.

Gomez, Gasparo, der Lastträger, fünfmal.

Cherubini, der Wasserträger zweimal.

Von achtzehn Componisten wurden in Braunschweig Werke zur Darstellung gebracht.

In Frankfurt: Mozart, siebenzehnmal. Don Juan neunmal, Zauberflöte zweimal, die Entführung fünfmal und Titus einmal.

Weber, fünfmal den Freischütz und einmal Euryanthe.

Paer, dreimal Sargines und dreimal Camilla.

Cherubini, fünfmal den Wasserträger.

Mehul, zweimal Joseph.

Spontini, fünfmal die Vestalin.

Schenk, einmal den Dorfbarbier.

Fioravanti, dreimal die wandernden Comödianten.

Paesiello, zweimal Ritter Tulipan.

Spohr, zweimal Faust.

Gläser, fünfmal des Adlers Horst.

Boieldieu, viermal Johann von Paris und viermal die weiße Dame.

Herold, viermal Zampa.

Auber, viermal den Maskenball, dreimal Lestocq, einmal die Stumme und einmal Fra Diavolo.

Caraffa, viermal den Kerker zu Edinburg.

Marschner, zweimal Templer und Jüdin.

Halevy, fünfmal die Jüdin.

Kreuzer, zweimal das Nachtlager in Granada.

Rossini, zehnmal. Viermal den Barbier, zweimal die Belagerung von Corinth, Othello, Tancred, Italienerin, Tell.

Bellini, dreiundzwanzigmal. Die Fremde dreimal, Anna Bolena zweimal, Montecchi sechsmal, Nachtwandlerin achtmal, Norma viermal.

In Summa gab Frankfurt Werke von zwanzig Componisten.

Als Gäste traten auf:

In Berlin: die Damen Spitzeder, Schneider, Fischer, Masi, Beutler, Pixis, Hagedorn, und Franchetti-Walzel. Die Herren: Bieling, Eike, Schäfer, Hase, Wiegand, Hauser.

In München: Die Damen: Vial, Schröder-Devrient, Urban und Hanal. Die Herren: Schmetzer, Hammermeister, Schinn, Hauser, Sigl, Cramolini, Staudigl, Diez, Wurda, Rauscher, Breiting.

In Dresden: Die Damen: Görner, Belleville, Pixis, Heinefetter, Lehmann, Botgorscheck; die Herren: Wild, Freimüller, Discant, Haizinger, Roeriger, Köhn, Hölzel.

In Hamburg: die Damen: Reithmeyer, Burghardt, Mast, Rattory-Sessi, Pixis, Rosenfeldt, Löwe, Cornet, Schmiedig, und Herr Cornet.

In Braunschweig: Die Damen: Schröder-Devrient, Bußmeyer, Pollert, Reithmeyer, Wunderlich, Schodel. Die Herren: Günther und Krause.

In Frankfurt: Die Damen: Carl, Matys, Haas, Conti, Franchetti-Walzel, Pollert, Schodel. Die Herren: Pfeiffer, Dettmar, Nissen, Abler, Freimüller, Conti, Jaskewitsch, Hysel, Haizinger, Kiel.

Folgendes ist das Opernpersonal der hier zum ersten Mal genannten Bühnen.

In Berlin: gingen Herr Hoffmann und Dlle. Stephan ab. Dafür wurden Herr Eichberger und Herr Hauser angestellt.

In München: wurde der Kapellmeister Lachner angestellt, sonst ist Alles beim Alten geblieben.

In Dresden: die Kapellmeister Herren Morlacchi und Reisiger, Herr Rastrelli, Musik-Direktor. Die Sänger: Wabnigg, Fischer Regisseur, Gelling, Risse, Schuster, Vestri, Zezi, Böhme. Die Sängerinnen: Dem. Botgorscheck, Mad. Schröder-Devrient, Dem. Schneider, Dem. Veltheim, Mad. Wächter, Dem. Wüst.

In Hamburg: Der Kapellmeister Herr Krebs, der Regisseur, Herr Schäfer d. ä. Die Sänger: Herren Dumon, Gley, Hollmann d. ä., Krause Mentschel, Räder, Schäfer, Uetz, Woltereck, Wurda. Die Damen: Diemar, Döring, Hesse, Hollmann, Mädel, Piehl, Rosenfeldt, Walker.

In Braunschweig: der Kapellmeister Herr Methfessel, die Sänger: Herren Cornet (Regisseur), Bußmeyer, Größer, Günther, Kahn, Krause, Krieg, Wieseneder und Schmetzer. Die Damen: Cornet, Methfessel, Fischer-Achten, Müller.

In Frankfurt: der Kapellmeister Herr Guhr, die Sänger: Herren Dettmer, Hassel, Linker (Regisseur), Wiegand, Jaskewitsch, Marder. Die Damen: Ernst, Halbreiter, Kratky, Rauch, Hoffmann.

Folgendes ist nun die zusammengestellte Uebersicht der Oper:

	Berlin.	München.*	Dresden.	Hamburg.	Braunschweig.	Frankfurt.
Mozart	10	4	9	10	5	17
Beethoven	4	1	—	—	2	—
Salieri	—	—	—	3	1	—
Cherubini	2	—	—	—	2	5
Paer	2	—	—	1	—	3
Weigl	1	1	—	—	—	—
Solié	2	—	1	—	—	—
Hiller und Standfuß	—	—	—	1	—	—
Himmel	2	—	—	—	—	—
Méhul	6	1	1	1	1	2
Paësiello	5	—	—	—	—	2
Boieldieu	5	1	4	4	—	4
Weber	11	1	6	8	2	5
Caraffa	—	—	—	—	—	4
Bellini	6	3	14	30	12	23
Fioravanti	—	—	—	—	—	3

* Die Wiederholungen sind hier nicht angegeben und diese Zahl bezeichnet bei München bloß die gegebenen Opern von einem und demselben Componisten.

	Berlin.	München.	Dresden.	Hamburg.	Braunschweig.	Frankfurt.
Herold	2	1	3	4	16	4
Gretry	—	—	—	3	1	—
Spohr	2	1	3	1	2	2
Freyzel	—	—	—	—	2	—
Spontini	10	1	—	3	—	3
Gomez	—	—	—	—	5	—
Rossini	6	4	20	12	3	10
Gläser	—	—	—	4	8	3
Meyerbeer	4	1	2	5	6	—
Halevy	—	—	—	—	5	3
Auber	16	3	13	25	42	4
Wenzel Müller .	—	—	1	—	1	—
Lindpaintner . .	3	—	—	—	—	—
Blum	2	—	—	1	—	—
Rastrelli	—	—	6	—	—	—
Pixis	2	—	—	1	—	—
v. Miltitz	—	—	2	—	—	—
Taubert	2	—	—	—	—	—
Kreuzer	—	—	1	—	—	2
Thrun	2	—	—	—	—	—
Schenk	—	—	—	—	—	1
Marschner . . .	—	1	1	—	—	2
Chelard	—	1	—	—	—	—

Aus diesem Verzeichniß geht am einleuchtendsten hervor, welche Componisten die Helden des Tages sind, und wie sehr es uns in diesem Augenblick an eigenthümlich deutschen und dabei ansprechenden Opern fehlt.

Theater-Curiosităten.

Digitized by Google

Herr Scherzer.

Kürzlich wurde Robert der Teufel in Gruissan, einem kleinen Seehafen, drei Stunden von Narbonne, von herumziehenden Schauspielern auf einer Barke aufgeführt. Das Orchester bestand aus einer Trommel und einem Flageolet. Die Zuschauer befanden sich am Ufer sowohl stehend als liegend und bildeten malerische Gruppen. Dies Factum ist wahr und uns von einem Augenzeugen mitgetheilt worden. Dies erinnert uns an einen ähnlichen, doch viel spaßhafteren Fall, der sich in einem kleinen Dorfe an der Donau in Ungarn zugetragen. Der Direktor einer wandernden Truppe, Herr Scherzer, ein Mann, von dem wohl hundert heitere Anekdoten in der Theaterwelt courüren, befand sich dort, und hatte in Ermangelung eines andern passenden Locals sein Theater auf einem Floß aufgeschlagen. Er wollte es mit dem Zieglerschen Schauspiel: Barbarei und Größe, eröffnen. Das Personal war bereits auf dem Floß, das auf der Donau schwimmend mit einem Taue am Ufer befestigt war. Scherzer selbst saß auf dem Lande, einen kleinen Tisch vor sich, um das Geld einzuziehen. Es hatte sich bereits einiges Publikum versammelt und er wollte sich überzeugen, ob Alles zum Anfange bereit sey. Der thätige Mann führte nämlich ein sehr ordentliches Regiment. Er packte seine Kasse zusammen und begab sich auf das Floß, wo er hinter dem Vorhang verschwand, diesen Augenblick benützte ein Spaßvogel, zerschnitt die Taue und das ländliche Publikum sah erstaunt das ganze Theater stromabwärts schwimmen, keinen Augenblick zweifelnd, daß dieses so seyn müsse und von dem imposanten Anblick höchlich ergötzt. Die Künstler auf dem Floße merkten die sanfte Bewegung nicht und waren mit ihrem Costüm und ihren Rollen beschäftigt. Endlich ist alles zum Anfange bereit, Scherzer selbst gibt das Zeichen und der Vorhang geht auf. Wie überrascht sind nun aber alle, kein Publikum vor sich zu haben und eine ganz unbekannte Gegend zu erblicken. Sie waren nämlich eine Viertelstunde unterhalb des Dorfes auf den Sand gerathen. Nicht ohne große Mühe mußte das Theater von den Künstlern selbst stromaufwärts bugsirt werden, da das Publikum sich nicht dazu verstehen wollte, seinem Theater nachzulaufen.

Armenabgabe.

Die Abgabe der Pariser Theater zum Besten der Armen, die von jeder Einnahme sogleich abgezogen wird, betrug im Jahr 1835, 667,208 Fr. 28 Cts., welche auf folgende Weise von den verschiedenen Etablissements erhoben wurden:

Theater.

Academie royale de Musique	117,897	Fr.	33 Cs.
Théâtre français	41,998	„	98 „
Komiſche Oper	41,754	„	56 „
Italieniſche Oper	49,697	„	99 „
Odéon	10,150	„	95 „
Gymnase	47,023	„	99 „
Vaudeville	45,089	„	70 „
Variétés	37,686	„	53 „
Porte St. Martin	43,725	„	77 „
Cirque Olympique	19,712	„	82 „
Gaité	27,712	„	49 „
Ambigu comique	35,187	„	67 „
Polies dramatiques	19,780	„	98 „
Palais royal	40,336	„	54 „
Ventadour	9,225	„	35 „
Molière	330	„	39 „
Comte (Kinder)	2,346	„	74 „
Luxembourg	3,490	„	49 „
Acrobates	3,671	„	22 „
Funambules	5,242	„	96 „
Lazary	2,595	„	15 „

Andere Etabliſſements.

Winterconcerte der Champs Elysées	12,257	„	78 „
Sommerconcerte der Champs Elysées	9,595	„	93 „
Verſchiedene Concerte	15,715	„	66 „
Verſchiedene Bälle	6,364	„	19 „
Gärten und Feſte	6,100	„	49 „
Panorama, Diorama u. ſ. w.	9,079	„	34 „
Kleine Spektakel	435	„	— „
Unterhaltungen in Caffeehäuſern	390	„	— „
Fechterſchauſpiele	218	„	87 „
Verſchiedene Sehenswürdigkeiten	971	„	47 „
Unterhaltungen in den Guinguettes	3,687	„	10 „
	667,208	Fr.	28 Cs.

Spaniſcher Comödienzettel.

(Wörtliche Ueberſetzung.)

Theater.

Große neue und außerordentliche Vorſtellung, den 27. April 1836 zur Feier der Geburt der Königin Regentin.

Die Unternehmung wünſcht dieſen glücklichen Tag auf die würdigſte Weiſe zu feiern und war daher nicht dabei ſtehen geblieben, eines der intereſſanteſten Dramen der neuen literariſchen Schule zu wählen, ſondern ſie präparirte auch das Innere des Theaters auf eine überraſchende und dem

zu begehenden Feste analoge Weise. Zu diesem Zwecke hat man das Proscenium, die Plateas, die Logen und die Cazula mit reichen Behängen, Guirlanden Namenszügen und allegorischen Figuren geschmückt, und das Ganze von dem Professor Don Juan Lizasoain ausführen lassen. Diese prachtvolle Decoration wird durch eine große Menge von Lustren und Candelabern glänzend erleuchtet werden. Eine herrliche Symphonie wird von einem für diese Gelegenheit verstärkten Orchester ausgeführt, dem großen neuen fünfaktigen Drama vorangehen, welches von Alexander Dumas verfaßt und von Don Ventura de la Vega übersetzt ist. Es führt den Titel:

Teresa.

Obgleich die Namen des Dichters wie des Uebersetzers dieses herrliche Produkt genugsam empfehlen, welches sowohl in Paris als in Madrid den größten Zulauf erhielt, so hält es die Unternehmung dennoch nicht für überflüssig, dem damit unbekannten Publikum eine leichte Idee davon zu machen. Fünf grandiose Charaktere sind die Hauptpersonen dieses Dramas! Teresa, Amalie, Delaunay, Paolo und Arthur, gleich beseelt von heftiger Leidenschaft, obgleich unter einander verschieden und von dem Autor in interessante Situationen geworfen. Arthur, ein junger unterrichteter Mann, hat Teresa in dem Augenblick gerettet, da einer der schrecklichsten Ausbrüche des Vesuvs sie mit andern Schlachtopfern zu verschlingen drohte, und dieses so überaus romantische Ereigniß erweckt in ihrem Herzen die stärkste Liebe. Paolo ein armer Fischer, in dessen Kahn sie fuhren, wurde für Teresa von einer fürchterlichen Leidenschaft ergriffen, aber seine Stellung zwingt ihn, seine Liebe, die ihn verzehrt, im Herzen zu verbergen und dadurch zum unglücklichsten der Menschen zu werden. Arthur hat Teresa aus den Augen verloren und diese hat sich inzwischen mit dem tugendhaften Delaunay vermählt.

Die keusche Amalie, Tochter aus erster Ehe, soll nun Arthurs Gattin werden; aber er liebt sie nicht, sein Herz kann Teresa nicht vergessen, und in dem Augenblick der Trauung sieht er sie wieder, die nunmehr die Frau seines besten Freundes ist. Paolo, der Teresa überall folgte, erkennt Arthur, bemerkt sogleich, daß er geliebt wird, und kostet im Voraus die Süßigkeit der Rache. Herr Maté, der mit der schwierigen Rolle des Delaunay beauftragt ist, hat mit dem größten Fleiß dieses Drama in die Scene gesetzt, und die Unternehmung schmeichelt sich, daß das Publikum Vergnügen darin finden wird, zu sehen, wie die Scenen in einander greifen und zugleich den Styl zu bewundern, der dieses Dichterwerk ziert.

Schauspieler.

Der Baron Delaunay	Hr. Maté.
Arthur	„ Argente.
Duleau	„ Yagnez.
Paolo	„ Rosas.
Herr Sorben	„ Rodriguez
Der General Element	„ Menendez.
Ein Diener	„ Osorio
Teresa	Mad. Jos. Espinosa.
Amalia	„ Jos. Valera.
Laura	„ Romero.

Nach dem Drama wird man ein Quintetto von seriösen Charakteren tanzen, welches dem Feste analog seyn wird, und das Schauspiel wird mit einem Stück in einem Akt beschlossen werden:

Der Plan eines Drama

oder

Die Verschwörung.

worin man mehre Stellen in Versen sprechen wird, die man eigens zu diesem Geburtstage verfaßt hat.

Eine Vorstellung von Judith und Holofernes.

In Chalons sur Saone, einer kleinen Stadt in Frankreich, die wegen ihrer Dampfschiffe, ihrer Fabriken von moussirendem Wein, ihre guten Bratwürste und ihres literarischen Geschmacks ziemlich berühmt ist, aber in Theatersachen noch auf einer niedrigen Stufe steht, kam kürzlich der geschickte Direktor einer ambulanten Gesellschaft auf den Einfall, sich mit einem einfachen Vaudeville des Palais-royal-Theaters ein übermäßig volles Haus zu schaffen: Zuerst sorgte er für einen ungeheuern Zettel, mit ganz unleserlichen Buchstaben in bunten Farben: denn je verschnörkelter und unleserlicher die Zettel sind, desto mehr ziehen sie an. Die Bilderschriftkundigen des Orts versammelten sich vor diesem Zettel und brachten nach einiger Bemühung Folgendes heraus:

Außerordentliche und erste Vorstellung

von

Judith und Holofernes,

ein köstliches Spektakel-Vaudeville, das mit ungeheuerm Beifall auf dem berühmten Theater des Palais-royal gegeben wurde, worin Mademoiselle Dejazet, eine der ersten Schauspielerinnen von Europa und selbst von Frankreich, die Hauptrolle spielt. Um den aufgeklärten Liebhabern dieser Stadt zu beweisen, wie gern er sie zu befriedigen wünscht, hat der Director von den würdigen Autoren dieses herrlichen Werks eine neue Entwickelung verfertigen lassen, welche die während achtzig Vorstellungen von dem Publikum der Hauptstadt mit so großem Beifall aufgenommene weit hinter sich läßt. Der Director gedenkt nicht, jene Genüsse zu schmälern, die er seinen Zuschauern zu schaffen sich vorgenommen hat; daher begnügt er sich damit, hier bloß zu versichern, daß er mit einem seiner Figuranten ein besonderes Arrangement getroffen habe, so daß die schöne Judith nunmehr im Stande seyn wird, den Kopf des niederträchtigen Holofernes wirklich abzuschneiden, und daß dieser

frisch abgeschnittene Kopf

dem Publikum auf einem Barbierbecken höflichst herumgezeigt werden soll.

Anmerkung. Es ist leicht zu begreifen, wie kostspielig es ist, ein Stück auf solche Weise in die Scene zu setzen. Man wird sich daher nicht verwundern, daß die Plätze erhöht worden sind. Die ersten kosten zwei Franken, die zweiten einen halben Frank, und die dritten zwanzig Centimen.

Die ganze Stadt ſtrömte in das Theater, und die Einnahme erhob ſich auf die bis dahin unerhörte Summe von 1207 Fr. und 5 Sous.

Aber die Ungeduld des Publikums war ſo groß, daß es vom Stücke gar nichts ſehen und hören wollte. Gleich nachdem der Vorhang aufgezogen worden war, erſchallte es von allen Seiten: „den Schluß! die Entwickelung! den Kopf!“.

Als der Direktor das Geſchrei nach dem Kopfe vernahm, verlor er keineswegs darüber den ſeinigen. Der Vorhang fiel und wurde nach drei Minuten wieder aufgezogen. Holofernes ſchlummerte auf einem Lehnſtuhl: Judith nahte ſich mit dem ungeheuerſten der Säbel auf den Zehenſpitzen. Sie holte weit aus, führte ihren Hieb ſicher und der Kopf fiel in einen Sack, den der Komiker der Truppe bereit hielt, während das Blut in weitem Bogen ſpritzte. Es war ſehr gut gegangen, das Publikum ſchien von Erſtaunen ergriffen zu ſeyn; aber Alles war noch nicht vorbei, denn der Kopf lag noch nicht in der Bartſchüſſel. Der Komiker machte Anſtalten, ihn hineinzulegen; man ſah ihn einigemal um einen Tiſch gehen, der mit einem gelben Teppich behängt war: dann trat er einige Schritte zurück und man erblickte den Kopf wirklich in der verheißenen Schüſſel. Er hatte eine Leichenfarbe, und einen ſtarren Blick. Die ganze Verſammlung ſchauderte.

Plötzlich fangen die Muskeln des Geſichts an, ſich zuſammen zu ziehen, die Augen ſchließen ſich und der Kopf nieſ't, ſo ſtark als man nur nieſen kann. Ein allgemeines Erſtaunen; der Kopf hört nicht auf zu nieſen; plötzlich verſchwindet er von der Schüſſel und man bemerkt nun, daß er mit einem Menſchen zuſammenhängt, der zögernd vortritt und alſo ſpricht:

„Verzeihung, meine Herren, wenn ich mich nicht zurückhalten konnte. Ein anderer Figurant, der mir darüber grollte, daß er nicht den Kopf zu ſpielen bekam, hat ſich den dummen Scherz erlaubt, mir ſeinen Taback auf die Bartſchüſſel zu ſtreuen. Da ich nun niemals ſchnupfe, ſo iſt er mir in die Naſe geſtiegen. Zweifeln Sie übrigens nicht, hochzuverehrende Anweſende, an meinem ergebenſten Dienſteifer.“

Ungeheures Lachen und unzählige Bravos folgten dem wackern Figuranten, nachdem er ſeine drei linkiſchen Verbeugungen gemacht hatte und den ausgeſtopften Holofernes und den Topf rothe Farbe mit ſich fortnahm.

So zugerichtet wurde dieſes Stück viermal nach einander aufgeführt, und ſelbſt das Nieſen ſchenkte das Publikum nicht. Der Direktor iſt im Himmel und denkt daran, ſich in der Gegend anzukaufen.

Menſchenhaß und Reue.

Es war zur Zeit der Republik. Die Bürgerin Molé hatte ſo eben die ſchlechte Rhapſodie von Kotzebue, ſein Menſchenhaß und Reue überſetzt. Man rechnete auf einen Thränen-Succeß. Das deutſche Theater war kaum vom Publikum gekannt, und mußte daher die allgemeine Aufmerkſamkeit ſtacheln. Das Stück bildete einen ſeltſamen Contraſt zu den Sansculotterien jener Zeit, ebenfalls ein Grund, um auf einen ungewöhnlichen Triumph zu ſchließen. Allein deſſen ungeachtet ging daß Stück faſt ſpurlos vorüber. Damals lebte als Regiſſeur bei der Comédie Française ein Mann,

Namens Florence, der es sich angelegen seyn ließ, das Stück zu heben. Er hatte Geist und Einbildungskraft und Folgendes that er:

Zuerst ließ er bekannt machen, daß der ganze Saal auf zehn Vorstellungen gemiethet war, und Jeder der ein Billet zu holen kam, wurde auf die elfte Vorstellung vertröstet. Unterdessen ergab man sich darin, keine Einnahme zu haben, und füllte den Saal mit Freibillets.

Endlich kam die Reihe an das bezahlende Publikum. Die zehn ersten Vorstellungen von Menschenhaß und Reue, das wußte man in Paris, hatten einen colossalen Beifall davon getragen, obgleich man dem eigentlichen Theater-Publikum während dieser zehn Tage den Eingang verweigert hatte. Inzwischen aber waren alle Billets auf fünfzig Vorstellungen von der elften angefangen verkauft worden. Dies war schon ein ganz artiger Erfolg, wie man sieht.

Doch begnügte man sich damit nicht. Um den Effekt des Stücks zu erhöhen, placirte man Damen auf verschiedene Plätze, die an den rührendsten Stellen ohnmächtig werden mußten, und sie spielten ihre Rolle so gut, das die schönen Damen der damaligen Gesellschaft in der Empfindsamkeit nicht zurück bleiben wollten, und während des vierten und fünften Aktes um die Wette in Ohnmacht fielen, so daß nach wenigen Tagen schon die Admistration nur eine Person nöthig hatte, welche das Zeichen zu den Ohnmachten gab, und bald war auch diese überflüssig. Es gehörte zum guten Ton und wurde Mode, daß einem im Théâtre de la Nation übel wurde, so oft man Menschenhaß und Reue gab, und deßhalb sah sich Herr Florence genöthigt, Folgendes auf den Zettel zu setzen: „die starken Erschütterungen, welche das Stück auf das Nervensystem hervorbringt, haben die Administration veranlaßt, eine Apotheke in dem Foyer zu errichten, wo die Damen Salze, Essig und alle nöthigen niederschlagenden Mittel bereit finden werden.“

Das Stück erlebte hundert Vorstellungen in einem Zuge.

Und jetzt sage man noch, daß unserem Jahrhundert der Preis des Charlatanismus gebühre! Nein, jedem das Seine. Wir wollen es gerne aufrichtig gestehen, daß unsere Väter besser waren als wir, und uns an Tapferkeit, Geist, Kraft, Rechtlichkeit und selbst an Charlatanismus übertroffen haben.

Woran hängt die Unsterblichkeit?

Man erinnert sich wohl noch des Mimen Mazurier, der jung gestorben ist und den Parisern zuerst den Joko zeigte, den Polichinell und vieles Andere dieser Gattung. Er steigerte die Einnahme des Theaters der Porte St. Martin auf eine Million im Jahre, ein Phänomen, daß nur die weiße Dame in der komischen Oper zu bewerkstelligen im Stande war.

Nachdem Mazurier seinem Joko das Leben gegeben hatte, war Jemand auf den Einfall gekommen, die Hahnenkämpfe in einem Vaudeville auf's Theater zu bringen, und unser Mime sollte den Hahn vorstellen. Mazurier ergriff den Vorschlag mit Enthusiasmus. Er ließ sich von dem geschicktesten Künstler ein Hahnenkostüm verfertigen mit beweglichen Federn, beweglichem Auge und eben solchen Sporen. Mazurier stand vor Tagesanbruch

auf, und ſtudirte ſein Original in den Hühnerhöfen der Umgegend; ſo wie er früher zum Affen geworden war, ſo verließen ihn jetzt wieder immer mehr und mehr ſeine menſchlichen Gewohnheiten, um ſich in das Federvieh zu ſchicken. Er hatte ſich einen Gegner abgerichtet und beſtand mit ihm den Hahnenkampf. Das Publikum freute ſich ſchon auf den hohen Genuß von ſeinem Liebling und erwartete mit Ungeduld die erſte Aufführung des neuen Vaudevilles, als die Gattin Mazuriers die ſchönen Hoffnungen zu Waſſer machte. Sie ſtand eines Tages früh auf und folgte ihrem Manne bis in das Heiligthum, wo er ſich in einen Hahn verwandelte. Hier gerieth ſie plötzlich in Zorn. „Ich habe einen Mann geheirathet,“ ſprach ſie; „Deine Papiere ſchienen es zu bezeugen. Ich habe mich über den Affen wegſetzen können; allein ich kann es nicht zugeben, daß Du zum Hahn wirſt; denn wer ſteht mir dafür, daß Du übermorgen nicht ein Puter und noch etwas Aergeres werden kannſt!“ Zugleich erklärte ſie, daß ſie Mutter zu werden hoffe, und daß es ihr Gefahr bringen könne, mit einem Manne aus dem Hühnerhof zu leben. Nichts war im Stande, ſie zu widerlegen und Mazurier mußte weinend ſeinem ſchönſten Triumphe entſagen. Er zitterte bei dem Gedanken einen gefiederten Sprößling zu erhalten. Wer Mazurier ſeine Proben als Hahn ablegen ſah, geſteht, daß er hierin noch Größeres, wie als Joko geleiſtet haben würde.

Woran hängt nun die Unſterblichkeit? Hätte Mad. Mazurier vor dem Joko dieſen Abſcheu empfunden, ſo wäre ihr Mann gänzlich unbekannt geblieben.

Voltaire.

Der Dichter von Ferney hatte ſeine Zaire aufführen laſſen; ſechs Vorſtellungen hatten das Stück ſtets mehr in der Gunſt des Publikums gehoben; dennoch aber konnte es der Dichter nicht unterlaſſen, immerfort Veränderungen zu machen, wodurch das Gedächtniß der Schauſpieler ungemein gequält wurde. Sie konnten bald die Anſtrengung nicht mehr ertragen und erklärten, daß Zaire jetzt unverbeſſerlich ſey. Der Dichter mochte noch ſo ſehr bitten und verſichern, daß es die letzten Correcturen ſeyen, die Schauſpieler blieben unerbittlich; am hartnäckigſten widerſetzte ſich Dufresne, der den Orosmane ſpielte. Voltaires Verbeſſerungsſucht litt anfänglich im Stillen, dann aber fand er ein Auskunftsmittel.

Dufresne gab ein großes Mittagsmahl. Plötzlich erſcheint eine ungeheure Paſtete auf dem Tiſche. Der Gaſtgeber iſt überraſcht, als man ihm ſagt, daß Herr von Voltaire ſie ſchicke. Die Gäſte theilen die Ueberraſchung, und wünſchen nur, daß der Inhalt der Paſtete einen eben ſo guten Geſchmack verrathe, als die Werke des Autors. Dufresne bewaffnet ſich mit einem Meſſer, und hebt heroiſch die Blätterkrone der Paſtete herunter, aber was erblickt er? Neun Rebhühner in Trüffeln, deren jedes im Schnabel ein kleines Papier hält, auf welchem der unermüdliche Corrector der Zaire ſeine neuen Inſpirationen geſchrieben hatte. Alles bricht in Lob aus. Dufresne und ſeine Cameraden konnten nun nicht mehr einer ſo grazlöſen Supplik widerſtehen; ſie ſtipulirten aber, daß es zum letzten Male

seyn sollte; dann verzehrte man fröhlich die neun mit Trüffeln gespickten Musen, durch deren Hülfe Zaire frei von Fehlern auf die Nachwelt überging.

Lafond's zwei Schritte.

Als Lafond auf dem Théâtre Français erschien, erregten seine Debüts großes Aufsehen. Man hatte zwar Einiges an ihm zu tadeln, aber Adel, Gefühl und Feuer fanden sich vor und dieses sind drei große und schöne Eigenschaften. Er beschäftigte sich ernstlich mit seiner Kunst und widmete seine Zeit gewissenhaften Studien, wodurch er zu der Ehre gelangte, fünfundzwanzig Jahre hindurch der Zweite der Comédie française zu seyn. Talma und Lafond hegten wahre Achtung für einander. Sobald sich aber die Gelegenheit dazu darbot, so versäumten sie es nie, sich etwas Süßlich-Saures zu sagen, und was wäre daran überraschend: Homo sum et nil humani a me alienum puto. Im Jahr 1806 oder 7 gab Lafond in einer Benefiz-Vorstellung seine Lieblingsrolle Achilles und spielte sie so herrlich, daß Alles übermäßigen Beifall spendete.

Beim Abgange erwartete ihn Talma in den Coulissen und sagte, indem er ihn bei der Hand nahm: „Ich mache Dir mein Compliment, mein lieber Lafond. Du warst vortrefflich und besonders in Deiner Scene mit Agamemnon. Es ist unmöglich, besser zu spielen; Du warst vollendet. O du hast diesen Abend einen großen Schritt gemacht.“

Lafond dankte und damit war's gut.

Einige zwanzig Jahre waren verstrichen; Talma und Lafond lebten als gute Cameraden, aber fehlte die Gelegenheit oder der gute Wille, Talma machte Lafond keine Complimente mehr.

Damals war die lächerliche Mode noch nicht so eingerissen, daß der unbeschäftigte Schauspieler in die Garderobe geht, um dem Spielenden mit einer Protectormiene sein Lob zu spenden. Talma's Stillschweigen war daher zu jener Zeit kein Verbrechen.

Nun wurde ein neues Trauerspiel „Peter von Portugal“ gegeben. Lafond feierte einen Triumph und wurde herausgerufen. Talma stand in der Coulisse, ging auf den glücklichen Sieger zu und sagte: „Sehr gut, sehr gut, Lafond; Du hast diesen Abend einen Schritt weiter gemacht.

Ich danke Dir, mein Freund, erwiderte Lafond bitter lächelnd; aber jetzt sind es gerade zwanzig Jahre, daß du mich mit demselben Compliment beglücktest. Du sagtest mir damals ich hätte einen Schritt gemacht.

Nun gut, erwiderte Talma gutmüthig, eins und eins macht zwei!

Es waren Spötter zugegen, welche behaupteten, Talma habe Recht gehabt.

Komödienzettel.

Aus Schwatz im Unterinnthale habe ich mir folgenden Comödienzettel mitgebracht:

Theater

Heute haben wir die Ehre aufzuführen

Der Ritter ohne Furcht

oder

Die Schreckensnacht am Kirchhofe

Ein Ritter und Geistermährchen in 4 Akten nach einer spanischen Sache Bearbeitet

Personen

Don Pietro, Stadthalter v. Barcelona	H.	Meyer
Donna Anna, seine Tochter	Mad.	Brandenberg.
Don Philippo	„	Meyer
Don Juan, Abendtheurer	H.	Thonner
Kasparello, sein Diener	„	Brandenberg
Stadtwachtmeister	„	Dilletant
Eine Wirthin	„	Loise
Eine Kellnerin	„	Kl: Fany
Ein Eremit	„	N. N.
Der Geist des Don Pietro	H.	Meyer

Wache, Geister

Mit diesem vortreflichen Stücke hoffen wir Ihnen einen vergnügten Abend zu verschaffen.

Man sieht daß es sich hier um nichts Geringeres als den Don Juan handelte!

— In Tölz an der Isar, am Fuße des Bayerischen Gebirgs, sah ich die Stumme von Portici als Schauspiel. Auf dem Zettel war angeführt: „Massiello, Verschworener des Herzogs.“

Eine seltsame Hofcharge!

— In Olmütz wurde im Jahre 1819 die Sappho zum Erstenmale aufgeführt. Dort hieß es auf dem Zettel: Sappho, die Göttin des Gesanges; Phaon, eine junge Muse aus Griechenland. Das Stück hieß: Sappho's Heimkehr aus dem Olymp.

— Auf dem Zettel eines alten Geißelbrecht'schen Puppenspiels las ich einmal: Mufti, Oberbramin in Rom. Die tollste Zusammenstellung die wohl jemals ersonnen wurde!

Schröder und seine Schauspieler.

Folgende Originale sind in meinen Händen:

Es ist heute kein Schauspiel; weil, anstatt sich an die Obrigkeit zu wenden, wenn sie eine gerechte Beschwerde gegen mich haben, Herr Krug, Jungfer Jaime, Herr und Frau Reinhard, Herr Werdy, Herr und Frau Braun sich weigern, zu spielen, und das Vergnügen des Publikums stören. Kehren sie nicht bis Montage zu ihrer Pflicht zurück, so soll dem Publikum die Ursache ihres Verfahrens dargelegt werden, welche kein Beweis ewiger Dankbarkeit ist, deren mich die Mehresten unter ihnen wiederholt versichert haben.

Hamburg, den 20sten October.

F. L. Schröder.

Herr Schröder hat sich erlaubt gegen uns so eben eine Art Anklage vor das Publikum zu bringen; obgleich wir nun völlig von der billigen Denkungsart und der Gerechtigkeitsliebe des Hamburgischen Publikums überzeugt sind, so daß es uns nicht auf der einseitigen Anschuldigung des Herrn Schröder als Pflichtvergessene ansehen wird, so halten wir es doch aus Achtung für dieses Publikum nothwendig, hiermit im voraus anzuzeigen, daß des Herrn Schröders unregelmäßiges, unerlaubtes und ungerechtes Verfahren gegen uns, in den ersten Tagen, wohl dokumentirt, erscheinen soll.

Hamburg, den 20. October 1797.

Karl Reinhard.
Ch. Henriette Reinhard.
Carl Braun.
Caroline Braun.
E. Jaime.
J. Krug.
Werdy.

O, die gute, alte Zeit! —

In J. G. Cotta'schem Verlage ist erschienen und durch alle Sortiments-Buchhandlungen Deutschlands zu beziehen:

Gallerie
zu
Schiller's sämmtlichen Werken.

Erste Lieferung in 6 Blättern in Quart.

1. Portrait von Schiller, 2. Portrait der Frau von Schiller, 3. Scene aus den Räubern, 4. die Kraniche des Ibikus, 5. Scene aus Wallensteins Lager und 6. Scene aus Wilhelm Tell.

Zweite Lieferung in 7 Blättern in Quart.

1. Fiesko, 2. Maria Stuart, 3. Graf von Habsburg, 4. Jungfrau von Orleans, 5. Don Carlos, 6. Turandot, 7. Gustav Adolph.

Preis jeder Lfrg. auf chines. Papier fl. 2. 42 kr. oder Rthlr. 1. 16 gr.
— — — — Velinpapier fl. 2. 24 kr. oder Rthlr. 1. 12 gr.

☞ Obwohl wir statt der versprochenen 12 Stahlstiche dreizehn liefern, so erhöhen wir doch deßhalb den Preis nicht.

Schiller in Einem Band,

Zweite Auflage.

Mit Schillers Portrait und einem Facsimile seiner Handschrift.

Auf feinstem Velinpapier, Preis fl. 12 oder Rthlr. 7.

Schiller's
sämmtliche Werke,
wohlfeilste Ausgaben.

— Octav-Ausgabe. 12 Bände mit Stahlstichen. Velinpapier. fl. 22 — oder Rthlr. 13. 12 gr.

— 18 Bände. Wiener Ausgabe mit Vignetten auf schönem Papier. fl. 12 oder Rthlr. 7.

— Taschen-Ausgabe. 18 Bände. Weiß Druckpapier fl. 8. 24 kr. oder Rthlr. 5. — Velinpapier fl. 10. 48. oder Rthlr. 6. 8 gr.

Briefwechsel
zwischen Schiller und Goethe.

6 Bände kl. 8.

Je mehr sich dieses Werk, seiner inneren Bedeutsamkeit nach, an die sämmtlichen Goethe- und Schiller'schen Werke anschließt, um so häufiger dürfte der Wunsch entstehen, dasselbe der Sammlung letzterer anzuschließen. Unserer Seits dies möglichst zu erleichtern, haben wir früher schon die Preise aller sechs Bände

Velinpapier von fl. 23. 36 kr. auf fl. 11. 48 kr. oder Rthlr. 7.

Druckpapier von fl. 19. auf fl. 9. 30. oder Rthlr. 5. 16 gr.

herabgesetzt, für welche fortwährend noch Exemplare durch sämmtliche Sortimentsbuchhandlungen bezogen werden können.

Schiller's Leben,

verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner.

Zwei Theile. 8. Preis fl. 3. 48 kr. oder Rthlr. 2. 8 gr.

Goethe's Werke.

Ausgabe in Zwei Bänden.

Mit Stahlstichen und einem Facsimile der Handschrift Goethe's.

Format wie Schiller in Einem Bande.

Erste Lieferung.

Subscriptionspreis für das Ganze fl. 24. oder Rthlr. 14.

Wird in 4 Lieferungen ausgegeben, welche je mit fl. 6 oder Rthlr. 3. 12 gr. bezahlt werden können.

Diese, mit einer Anzahl nie gedruckter, ja zum Theil erst jetzt (durch die Ordner seines Nachlasses) aufgefundener Gedichte und dramatischer Fragmente des großen Dichters bereicherte Ausgabe reiht sich im Formate ganz der von Schiller in Einem Bande an. In Schönheit des Papiers und Druckes übertrifft sie noch unsere neuern Ausgaben von Schiller, welche so allgemeinen Beifall gefunden haben, und wird überdies **durch eine Reihe von Stahlstichen nach den ausgezeichnetsten Künstlern** geschmückt werden. Gleichwohl ist der Preis im Verhältnisse nicht höher gestellt als die Ausgabe Schiller's in Einem Bande und ansehnlich-niedriger als der Pariser Nachdruck, der im Pränumerationspreis schon fl. 24 kostet, dem nur das Bildniß Goethe's und dessen Facsimile beigegeben ist, und der auch in Correctheit und Eleganz der Ausstattung weit hinter dieser Ausgabe zurückbleibt.

Mit dem Erscheinen dieser ersten Lieferung hat der Pränumerationspreis unabänderlich aufgehört. Der Subscriptionspreis dagegen, welcher bei Empfang jeder Lieferung mit fl. 6 oder Rthlr. 3. 12 gr. zu bezahlen ist, besteht bis zur Vollendung des ganzen Werks; das Aufhören desselben und das Eintreten des jedenfalls ansehnlich höheren Ladenpreises behalten wir uns vor, später bekannt zu machen.

Die zweite Lieferung, mit welcher der erste Band sich schließt, erscheint zu Anfang künftigen Jahres; die dritte folgt zur Ostermesse, und der Schluß, zumeist alles Biographische umfassend, zu Ende desselben Jahres.

Goethe's

sämmtliche Werke,

Ausgabe letzter Hand, nebst Nachlaß,

55 Bände.

Octav-Ausgabe, Druckpapier fl. 60 oder Rthlr. 33. 8 gr.

Taschen-Ausgabe, Druckpap. fl. 29. 42 kr. oder Rthlr. 16. 12 gr.

Der Preis des vollständigen alphabetischen Inhalts- und Namens-Verzeichnisses über sämmtliche Goethe'sche Werke, nach der Ausgabe letzter Hand und dem Nachlasse in 55 Bänden, ist:

Octav-Ausgabe,	Druckpapier	fl. — 54 kr. oder 8 gr.
	Schweizerp.	fl. 1. — kr. oder 14 gr.
	Velinpapier	fl. 1. 12 kr. oder 16 gr.
Taschen-Ausgabe	Druckpapier	fl. — 36 kr. oder 8 gr.
	Velinpapier	fl. — 40 kr. oder 10 gr.

Herder's sämmtliche Werke,

60 Bändchen.

Herabgesetzter Preis des Ganzen fl. 24. oder Rthlr. 14. —

Die einzelnen Abtheilungen werden zu folgenden verhältnißmäßigen Preisen erlassen:

I. Abtheilung. Zur Religion und Theologie in 18 Bändchen. fl. 7. 12 kr. oder Rthlr. 4. 6 gr.

Inhalt: Vom Geist der ebräischen Poesie. Salomons Lieder. Aelteste Urkunden des Menschengeschlechts. Christliche Reden. Erläuterungen zum Neuen Testament. Johannes Offenbarung. Briefe, das Studium der Theologie betreffend. Zum Studium der Theologie. Christliche Schriften.

II. Abtheilung. Zur Literatur und Kunst in 20 Bändchen. fl. 8. oder Rthlr. 4. 18 gr.

Inhalt: Fragmente zur deutschen Literatnr. Gedichte. Der Cid. Legenden. Stimmen der Völker. Blumenlese. Zur griechischen Literatur. Terpsichore. Kritische Wälder. Ursachen des gesunkenen Geschmacks. Abhandlungen und Briefe über Literatur und Kunst. Früchte aus den sogenannten goldenen Zeiten. Antiquarische Aufsätze. Nachlese.

III. Abtheilung. Zur Philosophie und Geschichte in 22 Bändchen. fl. 8. 48 kr. oder Rthlr. 5. 6 gr.

Inhalt: Die Vorwelt. Ursprung der Sprachen. Tithon und Aurora. Auch eine Philosophie. Geschichte der Menschheit. Ideen zur Geschichte der Menschheit. Postscenen zur Geschichte der Menschheit. Seele und Gott. Sophron. Adrastea. Briefe zur Beförderung der Humanität. Nachlese historischer Schriften. Verstand u. Erfahrung. Kalligone. Herder's Leben.

Einzeln gedruckt sind ferner noch zu haben:

Der Cid.

Nach spanischen Romanzen.

Neue Auflage in 16. Preis fl. 2. 45 kr. oder Rthlr. 1. 6 gr.

Herder's Gedichte.

Herausgegeben von

Johann Georg Müller.

8. Velinpapier. Preis fl. 4 oder Rthlr. 2. 8 gr.

Deutsches Nationalwerk für alle Stände.

Geschichte der Deutschen

von den

ältesten bis auf die neuesten Zeiten.

Von

Wolfgang Menzel.

Dritte vermehrte Auflage in Einem Bande,
in zwei Abtheilungen.

Mit dem wohlgetroffenen Bildniß des Verfassers in Stahl, und einem Register.

Da der Name des Verfassers als Schriftsteller längst, wie neuerdings als freisinniger muthvoller Volksvertreter ruhmvollst bekannt ist, und auch schon die früheren Auflagen dieses Werkes mit so großem Beifall aufgenommen wurden, so glauben wir nur andeuten zu dürfen, daß derselbe auf die dritte Auflage nochmals die sorgfältigste Mühe verwandt hat, um eine Arbeit, der er mit ganz besonderer Liebe obgelegen, möglichst zu vervollkommnen. Dieses Geschichtswerk enthält nicht nur die politische Geschichte Deutschlands, fortgesetzt bis auf die jüngsten Tage, sondern sie geht auch mehr, als es bisher bei irgend einer populären Geschichte der Deutschen der Fall war, in die Specialgeschichte der einzelnen Provinzen und in die Geschichte der Sitten, der Kunst und Wissenschaft ein, und bringt im verhältnißmäßig engsten Raum die größte Fülle und Mannichfaltigkeit zur klarsten Uebersicht. Insbesondere bei dieser neuen Auflage ist der Verfasser dem Wunsche vieler Leser entgegengekommen, die schönsten und bedeutungsvollsten Einzelnheiten noch genauer auszumalen, und dadurch, ohne je den Totalblick über das Ganze zu verlieren, doch jede besondere Zeit und Oertlichkeit aufs lebendigste zu vergegenwärtigen. Durch diese zahlreichen Verbesserungen und Zusätze erscheint das Werk jetzt nahe zu um ein Viertel seines früheren Inhalts vermehrt.

Für Belehrung wie für Unterhaltung gleich gründlich und anziehend behandelt und von der wärmsten Vaterlandsliebe dictirt, ist dies ein recht eigentlich dem deutschen Volke zugeeignetes Nationalwerk, das in keinem Hause fehlen sollte.

Um unsererseits zu möglichster Verbreitung dieses Werkes beizutragen und es auch dem weniger Bemittelten käuflich zu machen, haben wir unerachtet seiner bedeutenden Erweiterung und der Zugabe eines seinen Werth gar sehr erhöhenden Registers wie des Porträts des Verfassers dennoch nur den frühern Subscriptionspreis auch für diese Ausgabe festgestellt. Beide Abtheilungen zusammen kosten also den Subscribenten **nur fl. 6 oder Rthlr. 3. 18 gr.**

Von der Ostermesse 1837 an, zu welchem Zeitpunkte das Werk vollendet seyn wird, tritt jedoch der Ladenpreis von fl. 8. 45 kr. oder Rthlr. 5. ein.

Stuttgart, im Dec. 1836.

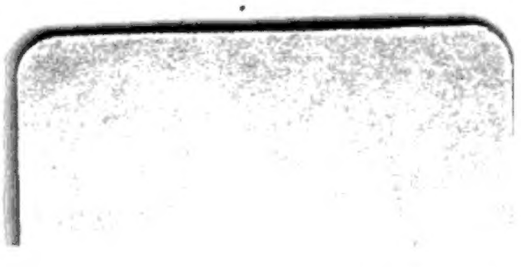
J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

Digitized by Google

Acme
Bookbinding Co., Inc.
300 Summer Street
Boston, Mass. 02210

Digitized by Google

3 2044 019 036 581



Digitized by Google